الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الحاج لخضر - باتنة

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية

الصورة الشعرية في ديوان أبي الربيع عفيف الدين التلمساني

دراسة أسلوبية بلاغية

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية
تخصص: بلاغة وأسلوبية

إعداد الطالب:
خليل بن دعموش

إشراف الأستاذ الدكتور:
عبد السلام ضيف

الاسم و اللقب	الدرجة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
عبد الله العشي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	رئيسا
عبد السلام ضيف	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	مشرفا ومقررا
علي خذري	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	عضوا مناقشا
عمار شلواي	أستاذ محاضر	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية : 2009 /2010 م

شكر وعرفـــــان

إنه لمن دواعي الفخر والشرف في مقام العلم هذا
أن أتقدم بخالص الشكر الجزيل إلى أستاذي الفاضل

الأستاذ الدكتور عبد السلام ضيف

الذي كانت له بذرة ميلاد هذا العمل المتواضع، وكان لي شرف تلقي ملاحظاته المعنوية القيمة بخصوص هذا الموضوع، وتتبع مراحل خروجه إلى الضوء.

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى السادة الأفاضل
أعضاء لجنة المناقشة الذين تكرموا بقراءة هذا البحث،
وزاد كرمهم أكثر عندما تشرفت بمناقشتهم البناءة لي.

ولا يفوتني أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى جميع أساتذتي الأفاضل بجامعة باتنة والمرحوم الأستاذ الدكتور **محمـــد زغينـــــة** "شهيد العلم".

ولنا في الأخير أسمى معاني الامتنان إلى الأساتذة: **بونادي سمير** وعبد القادر نويوه ورشيد بلعيفة وشيخ ساعد أحمد وضيف الله منتصر........وإلى كل من ساعدني وكان لهم فضل في تذليل صعوبات هذا البحث.

إهــداء

إلى جدي المجاهد ســايح عمــر "الصالــح" الذي وفى الأجل
إلى الوالدين الكريمين: رغم ثقل هموم الحياة لايزال كل أملهما في الدنيا رؤية حصاد دينهم ودنياهم في أولادهم.
إلى إخوتي الكرام الذين كان لهم الفضل بما صبروا علي
إلى كل من علمني خيرا أو دلني عليه.
إلى كل من أعانني من قريب أو بعيد ولم يتسع المقام لذكره بكلمة طيبة أو نصيحة
شكرا مدى الحياة.

مقدمة

اعتنت الدراسات النقديّة الحديثة بالصورة الشعرية، وأسهبت في الحديث عن طبيعتها وعلاقاتها ووسائل بنائها وخصائصها الفنية، ولعل مرد ذلك يرجع إلى أهميتها التي قيل في تعريفها الكثير، لكنها ظلت عصيّة على التعريف والتقنين لأنها والشعر سواء، فالشعر ببنيته التركيبية نسق تصويري منظم والصورة ببنيتها الشعرية نسق مخيل، لذلك الشعر والصورة يتداخلان عضويا في نسيج القصيدة.

فالصورة الشعرية نتاج التخيل الشعري، وعلى هذا يسعى المبدع لأن يكون من خلالها شاعرا بارعا همه التصوير بلغة الشعر. والتخيل الشعري عملية ذهنية عصية تتداخل في انجازها عوامل كثيرة مادية ونفسية و عقيدية ، لا يقدر على انجازها إلا شاعر ملهم، تتوافر له أسباب الإبداع ممثلة بمخيّلة واسعة وذائقة نفسية تترصد بها وزاد شعري مكتسب، تتضافر في أبعادها عناصر اللغة والحس والرغبة في تأكيد الذات لإبراز نصها الشعري.

فتعددت مناهج النقد الأدبي الدارسة للصورة الشعرية، واختلفت في الوصول إلى غاياتها، نظرا لاختلاف الجهة التي تنطلق منها حسب كل اتجاه. وهذا الاختلاف لا يعني بطبيعة الحال إلغاء المنهج اللاحق للسابق ، لأن السابق له أصالته وأهميته التأسيسية التي هي منبع لأي فكر لاحق ، واللاحق أيضا يكتسب قيمته وأهميته باكتشافه لأدوات جديدة ووسائل نقدية مختلفة، تمكنه من الاقتراب أكثر من كنه العمل الأدبي وفك شفرته والإمساك بمكوناته وقوانينه التي تحكمه.

ولأن المناهج النقدية نتاج ثقافي ونقدي متراكم، فهي قد تتآزر مع بعضها في فهم النص الأدبي ومقاربته، وقد تتوازى بحيث يأخذ كل منهج منها منحى مختلفا ومتميزا عن غيره من المناهج، ليكتسب خصوصيته واستقلاليته الذاتية.

فمنذ مطلع القرن العشرين ظهرت العديد من المناهج النقدية الحديثة، ذات الاتجاه اللغوي في تناول النص الأدبي.كالشكلية والبنيوية والأسلوبية وغيرها، هذه المناهج جميعها انطلقت في تناولها للنص الأدبي من بنيته اللغوية، باعتباره أولا وأخيرا نصا لغويا يستغل إمكانات اللغة الواسعة في اكتساب خصوصيته.

من بين هذه المناهج الحديثة التي عنيت بالنص الأدبي "الأسلوبية"، التي تضرب بجذورها في الدرس الأسلوبي الغربي إلى زمن شارل بالي، حيث كشف برؤيته الناقدة عن أهمية دراسة الصناعة الأدبية من خلال عرضه لمفهوم الدراسة الأسلوبية، ثم أخذت تنمو وتتطور في حركة متصاعدة، وأخذت مفاهيم متغيرة بمرور الزمن حتى وصلت إلينا كمنهج نقدي حديث. فالأسلوبية منهج نقدي لغوي يقوم على دراسة العمل الأدبي بجميع عناصره ، وما ينشأ بينها من علاقات تتوازى وتتقاطع بشكل يحدد سماته الفنية.

لعل لنظرة الرجل الصوفي المغايرة إلى الكون والإنسان والحياة نظرة شعرية لا تلزمه التقيد بشروط شعر الواقع ومتطلباته الحسية التزاما يحاسب عليه، كما يفعل في كثير من الأحيان مع كل شاعر ينظر

إلى العالم في شعره بطريقة مختلفة عن نظرة الإنسان العادي، ذلك أن الصوفي يمارس طوال حياته اليومية طقوسه التعبدية وفلسفته المتطورة في نظرته للحياة، و يجسدها في شعره الذي يعتمد غالبا على مخيلته، لأنها الوسيلة الوحيدة المتاحة له التي يستطيع من خلالها النفاذ إلى الكشف وإلى العشق و من ثم إلى التوحد. ومن هنا يتجلى الأسلوب الخاص لكل شاعر صوفي في تصويره الشعري ، الذي هو من إنتاج الخيال المتمرد على كل ما هو متطابق مع قدرة المعرفة العقلية، فنجده يسافر إلى الكعبة ويرتقي إلى أسباب السموات وهو ثابت في مكانه فيكتشف الأسرار وهو منقطع في خلوته، أو ما يمكن أن نسميه الجرأة على توظيف الخيال و التلاعب باللغة لتحقيق المبتغى، وهذا سر من أسرار الإبداع الشخصي في التصوير الشعري.

ويطرح هذا البحث عدة أشكاليات نسعى لتوضيحها منها:

كيف تطور مفهوم الصورة الشعرية عند النقاد والبلاغيين العرب القدامى والمحدثين ؟ وهل كان بينهم اتفاق على المصطلح؟ كيف تعامل النقاد العرب المحدثون مع مفهوم الأسلوب كمصطلح ملقن مع التراث العربي المترسخ في بطون الكتب؟ هل يمكن الخروج بتمايز من تطبيق آليات التحليل الأسلوبي والأساليب البلاغية على لغة الصورة الشعرية التي تحمل القيم والخصوصيات الصوفية بشكل يمكننا من الاقتراب من المعنى العام والخاص الذي يقصده التلمساني؟ هل توفق الشاعر بإتباع العرف الشعري آنذاك في تكريس انطباع لدى المتلقي بأهمية الفكرة المصورة التي سعى إلى تكريسها من خلال عملية إبداعه الشعري؟

بناءا على ما سبق جاءت هذه الدراسة لتتناول"الصورة الشعرية في ديوان الشاعر الصوفي عفيف الدين التلمساني- تحقيق الأستاذ الدكتور العربي دحو - باعتبار الرجل أحد أبرز رجال الصوفية في زمانه. و الذي يتعرض فيه من خلال قصائده لمفهومه للصوفية والعالم والذات الإلهية. الذي جاء إثر تمرسه المستمر في مراحلها المختلفة.

يقينا مني بصعوبة الإطلاع الكامل على لب مقصديته الشعرية - وهو شيء يصعب بسبب لا نهائية دلالة النص- عمدت إلى تتبع مظاهر الصورة الشعرية في ديوانه، و لا أزعم هنا أنني أول من يدرس نصوصه لوفرة الدراسات التي تناولت الشعر الصوفي عامة وشعر التلمساني خاصة ، فعلى سبيل الذكر لا الحصر نجد عمر موسى باشا في عمله الموسوم" عفيف الدين العالم الصوفي"، ومقال لعمار طالبي بمجلة الثقافة عدد1، 1971م بعنوان "عفيف الدين التلمساني والتجربة الشعرية الميتافيزقية" و مقال لمصطفى مجاهدي بعنوان "عفيف الدين العالم الصوفي" بجريدة الرأي عدد 387 ،1999 م ، إلى جانب بعض بذرات مشاريع الدراسات التي تناولته بشكل جزئي محض، إلا أن جملتها كانت سطحية في طرحها و لم تتعمق في دراسة معانيه واكتفت بالجوانب الفرعية منه.

بناءا على هذا، كانت دراستي تترع إلى تناول الجانب اللغوي والفني في شعر العفيف التلمساني فوسمت بحثي بــ"الصورة الشعرية في ديوان أبي الربيع عفيف الدين التلمساني –دراسة أسلوبية بلاغية".

وكان سبب نزوعي الذاتي إلى غمار هذه المدونة، هو حب الإطلاع على كل ما يسهم في محاولة الإلمام بالنص الشعري الصوفي الذي يعتبر نصا لغويا ودلاليا يسمو باللغة إلى مستوى مثقل بالإيحاءات. وأيضا لما لمسته في ثنايا شعره من تمرد واضح على تقاليد الصوفية في الشعر، وجرأة في تناول المحظور من الأفكار والعقائد، ورؤية مغايرة للعالم والقلب والعقل والآخر. أما السبب الموضوعي فهو محاولة استنطاق جملة النصوص الشعرية لهذا الصوفي المتمرد، قصد كشف الغطاء على الجوانب الفنية وإبراز الرؤى والفلسفة التي سعى إلى تجسيدها في نظرته إلى الصوفية والى الإنسان ، وسوف نركز اهتمامنا الأكبر في هذا البحث حول طريقة توظيفه لنظرته الصوفية إلى العالم من خلال بناء الصورة الشعرية، وهذا لا يعني أننا نكتفي بتتبع هذه السمة بالإشارات الصوفية أو الرموز التي تثبت وجود هذه الترعة في شعره. وإنما سندرس انعكاس هذه الرؤية الصوفية في طريقة بناء وتركيب الصور الشعرية.

أما عن منهج دراستي المتبع، فسلكت فيه سبيل القراءة النصية لمجموع قصائد ديوانه الشعري التي هي في مجموعها تشكل صورة شعرية . فقمت بإتباع طريقة التحليل الأسلوبي إحصاءا ووصفا، نظرا لما يوفره للدارس من أساليب وإجراءات لدراسة النصوص، وكشف ما عصي فهمه، ولأنه يدرس النص و يعمد إلى تحليله بما يبين لي التمايز الأسلوبي للمبدع، كي أصل إلى تأويل النتائج المحققة وتفسيرها. وقد اكتفيت بالقصائد المتفق عليها متجنبا كلية الملاحق التي أضافها الأستاذ الدكتور العربي دحو.

بناءا على ذلك قسمت بحثي إلى مدخل وتعريف موجز بالشاعر وأربعة فصول مصدر بمقدمة ومتبوع بخاتمة.

أما المدخل فوسمته بــ" مفهوم الصورة الشعرية والأسلوب عند النقاد والبلاغيين العرب" فقد رأيت أهميته بائنة وملحة لتهيئة المتلقي للدخول إلى صلب الموضوع، فقسمته إلى قسمين: القسم الأول تناولت فيه تطور مفهوم الصورة الشعرية عند النقاد العرب القدامى والمحدثين. منتقلا بين أشهرهم أمثال الجاحظ وقدامه بن جعفر وعبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني ، منتقلا بعد ذلك إلى مفهومها عند النقاد المحدثين أمثال مصطفى ناصف وجابر عصفور وعلي علي صبح...آخذا بعين الاعتبار جانب تأصيل المصطلح الحديث الذي هو الصورة الشعرية. أما القسم الثاني من التمهيد، فقد تطرقت فيه إلى تطور مفهوم كلمة "الأسلوب" عند النقاد القدامى ، منتقلا إلى مفهومه وارتقاء معناه من النقاد القدامى إلى المحدثين إلى قيمة "العلم" مثل عبد السلام المسدي وأحمد الشايب ومحمد عبد المطلب ومستقصيا فيه جانب التأصيل للمصطلح ، سالكا منهج الدقة العلمية التي وردت في كتب أصحابها.

في التعريف قدمت للشاعر فعرضته بصفة موجزة قاصدا تسليط بعض الضوء على أهم وقفات حياته وزمانه، من خلال لقائه بأكبر مشايخ هذه الطريقة بصفة موجزة تنير لنا توجهاته الصوفية.

في الفصل الأول الذي عنونته بــ"المستوى الصوتي في ديوان عفيف الدين التلمساني" عرضت فيه للتحليل الصوتي موظفا المنهج الإحصائي بشكل غالب، متناولا جملة من الظواهر الصوتية والإيقاعية التي تميز بها عفيف الدين التلمساني، من خلال دراسة الأوزان والبحور التي لم يخرج فيها عما تعارفت عليه الشعراء في زمانه، وكيفية توظيفه لها في شعره وأسلوبه في التقفية. وتطرقت إلى مظاهر الإيقاع الداخلي مركزا على تبيان ارتباط الصوت بالدلالة، والتي تصب في مجملها في خطاب الذات الإلهية ومناجاتها. وهو سلوك صوفي متداول معروف، كما تطرقت إلى ظاهرة التكرار في قصائد ديوانه، حيث بينت أنواع التكرار الذي أورده العفيف التلمساني و الظاهر على الشكل الخارجي للنص الشعري، سواء بتكرار حرف أو كلمة، أو لفظة أو صيغة، تخضع لنوع من القصدية اللفظيّة الواعية. ذلك لأنه يهدف من خلاله إلى أن يوجه القصيدة في اتجاه الطريق الصوفي البحت ، أو للتأكيد على مقامات أو أحوال، لأن العبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية، تغني الشاعر عن الإفصاح المباشر وتحسس المتلقي بمدى كثافة الذروة العاطفية التي وصل إليها وما يريد أن يصل إليه.

في الفصل الثاني الذي عنونته بــ"أنواع الصور الشعرية في شعر عفيف الدين التلمساني" فقد اتجهت الدراسة فيه نحو الصورة الشعرية فقسمته إلى قسمين: الأول تطرقت فيه إليه إلى أنواع الصور التأويلية، والثاني إلى الصور البلاغية. ويأتي في ثنايا العنوانين السابقين عناصر ثانوية عملت على إبراز هذه الأنواع وتحليلها. فكانت الصور الوصفية التي دعمتها بشواهد شعرية ثم تطرقت إلى أنواع أخرى من الصور الذهنية والحسية، ثم عرجت على الصور البلاغية وبينت أنواعها من تشبيه واستعارة وكناية مستعينا بشواهد شعرية على سبيل التمثيل لا الحصر. وعمدت بعد ذلك إلى مرحلة استنطاق النصوص الشعرية من خلال جملة من الرموز التي وظفها الشاعر لرسم صوره متناولا أنواعا من الرمز؛ كرمز الطبيعة والطلل والخمرة والأنثى والمرتبة الصوفية وكل ما يدخل أو يتعلق بهم، مبرزا إضافة الشاعر من خلال الوقوف عند الجانب الآخر من القول الشعري الذي تفاداه صراحة في عملية التصوير. وانطلقت في دراستي هذه من داخل النصوص الشعرية للتلمساني بدراسة تجمع بين الوصف والتحليل، مستفيدا من الدراسات التي تمكنت من الإطلاع عليها محاولا تخطي الصور التي ألفنا وجودها في كتب البلاغة والنقد.

في الفصل الثالث الذي عنونته بــ"المستوى التركيبي في ديوان عفيف الدين التلمساني" تعرضت بالدراسة فيه للجانب التركيبي، متناولا بعض المظاهر التركيبية فاخترت أهم ما يميزه وشكلت لنا فيه انزياحات أسلوبية، كالفعل والتعريف والتنكير والتقديم والتأخير في الجمل الاسمية والفعلية. وهي التي يمكن

أن نقول عنها أنها تشكل خصوصية أسلوبية للشاعر، تتلاءم مع توجهه الصوفي وتجربته فيه. أما تطرقي في الجانب البلاغي إلى الأساليب الإنشائية، التي قصرتها على أساليب الأمر والاستفهام والنداء والحذف والتي أكثر من إيرادها بمعناها البلاغي مما أعطاها خصوصية أسلوبية له في توجهه نحو الذات الإلهية.

في الفصل الرابع الذي عنونته بـــ"المستوى الدلالي في ديوان عفيف الدين التلمساني". عرضت فيه للتحليل الدلالي الذي تتكامل به الفصول السابقة، وكان محور عملي فيه تقسيم وتمييز الحقول الدلالية في شعره في جداول إلى الحقول التالية: حقل الغزل وما يدخل في حكمه وحقل الطلل والرحلة وما في حكمهما وحقل الخمرة و ما في حكمها، وحقل المراتب الصوفية وعلاماتها و ما يدخل في حكمها وحقل مظاهر الطبيعة وما يدخل في حكمها . وتسهم هذه الحقول الدلالية في الوحدة الدلالية في شعره باعتبار أنها تخدم التجربة الصوفية الفردانية التي عاشها التلمساني وارتباطها بالذات الإلهية، وهو ما يبرز ارتباطا وثيقا مع المستويات السابقة الصوتية و أنواع الصورة الشعرية و المستوى التركيبي وكلها تنصب عن تجربة متجانسة تنسجم مع الأسلوبية في نظرتها إلى الدلالة.

وخلصت في دراستي إلى أن التحليل الأسلوبي كآلية نقدية، تمنح الدارس إمكانية الاقتراب من مفاتيح النص الشعري، من خلال التطرق إلى أنماطه الأسلوبية التي تميزه عن غيره باعتباره انزياحا شخصيا متعمدا.

ولم تغفل هذه الدراسة الإفادة من كثير المصادر والمراجع المنضوية في مجال الدراسات النقدية والأسلوبية، التي تناولت الصورة الفنية تناولا نظريا أو نقديا. نذكر بعضا منها على سبيل الذكر لا الحصر. من النوع الأول: البيان والتبيين للجاحظ، ونقد الشعر لقدامه بن جعفر، ودلائل الإعجاز للإمام عبد القاهر الجرجاني تقديم وشرح ياسين الأيوبي، وكتابه أيضا أسرار البلاغة تحقيق عرفان مطرجي. و من النقاد المحدثين أذكر على سبيل الذكر لا الحصر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب لجابر عصفور، الصورة الأدبية مصطفى ناصف، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية لصبحي البستاني.

من النوع الثاني: الأسلوبية والأسلوب لعبد السلام المسدي، خصائص الأسلوب في الشوقيات لمحمد الهادي طرابلسي، الأسلوب بين التراث والمعاصرة لأحمد درويش، الأسلوب لأحمد الشايب، البلاغة والأسلوبية لمحمد عبد المطلب، علم الأسلوب لصلاح فضل، جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي لفايز الداية.

أرجو أن أكون بهذا البحث قد أسهمت بإضافة لبنة جديدة ونافعة في فهم النص الشعري الصوفي.

ولا يفوتني أن أتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ الدكتور عبد السلام ضيف الذي كان له كل الفضل الكبير في توجيهي إلى هذا الموضوع، وبما كان يغدقه علي بأنواع النصائح والإرشادات والنقد البناء لإخراج هذا العمل

المتواضع إلى النور، من خلال تبنيه له فله مني كثير الدعاء، كما لا يفوتني أيضا أن أشكر أعضاء اللجنة المناقشة على تكرمهم بقراءة هذا البحث وإثرائهم لفكري بملاحظاتهم وانتقاداتهم العلمية البناءة فمن لم يشكر الناس لم يشكر الله.

والله ولي التوفيق

المدخـل

تطور مفهوم الصورة الشعرية والأسلوب عند النقاد والبلاغيين العرب

أ- تطور مفهوم الصورة الشعرية عند النقاد والبلاغيين العرب

1- مفهوم الصورة الشعرية في تراث النقاد والبلاغيين العرب القدامى

2- مفهوم الصورة الشعرية عند النقاد المحدثين

ب- تطور مفهوم الأسلوب عند النقاد والبلاغيين العرب

1- مفهوم الأسلوب في تراث النقاد العرب القدامى

2- مفهوم الأسلوب في تراث النقاد والبلاغيين العرب القدامى

3- مفهوم الأسلوب عند النقاد العرب المحدثين

تطور مفهوم الصورة الشعرية والأسلوب عند النقاد والبلاغيين العرب

أ- تطور مفهوم الصورة الشعرية عند النقاد العرب

1- مفهوم الصورة الشعرية عند النقاد العرب القدامى

تتميز اللغة العربية على غرار بعض اللغات بأن لها طاقات تعبيرية كامنة، وتتمتع أيضا بصفة تركيبية وتخييلية وإيحائية. لذلك يعمل الشعراء من خلال الشعر على كشف وتحرير هذه الطاقات للتعبير عن عوالمهم وخلجاتهم المعيشية والعقدية والنفسية والمتخيلة. وعليه يتم استدعاء المتلقي للتعرف على ما يقصده الشاعر من خلال قالب كلامي خاص، ينظم وفق أوزان ممتلئة بتجارب حياتية سواء كانت عبرة أو حادثة أو موعظة دينية أو حكمة، تكون بمثابة رسالة بين الشاعر المبدع والمتلقي عبر لغة شعرية مجازية انفعالية وجدانية، فاللغة في الشعر العربي قديما أو حديثا ليست مجرد تراكم كلمات في قوالب جاهزة، بل هي صور تمثل معاني مستقرة في الذهن عن واقع أو خيال يعكسان نفسية الشاعر، وهي كذلك رموز حدسية إيحائية تستفز الحواس و تدعونا للدخول إلى فضاءات جديدة لامتناهية المعاني. لذلك نجد الشاعر شديد الحرص على اختيار المفردات المناسبة للتعبير عن خلجات دلالاتها حتى تستوعب معاني الحلم والرؤيا والواقع والنفس والتراث.

فالصورة الشعرية وليدة تفاعل بين القصيدة والواقع، بمعايير يفرضها الإبداع الشعري على الشاعر فيظهر لنا اجتهاده للتعبير من خلال طريقته في صياغتها الفنية، لأنها تحمل صفات ذاته من خلال تعاملها مع عقلية الآخر في لحظة ما من الزمن بمكان ما.

تأسيسا على ما سبق، فالصورة الشعرية هي الشكل أو القالب الذي يصب فيه الشاعر المبدع أفكاره ومعانيه وعواطفه، غير أن هذا القالب يختلف من شاعر لآخر، حسب دعوة أحواله النفسية، والموقف الذي دعاه إلى قول الشعر. لذلك يجدر بها أن تتناسب مع المعاني والعواطف الغاشية له، ومنه لا يكون اختيار المبدع للألفاظ عن وعي وكفى، بل قد يكون في كثير من الأحيان اختيارا غير شعوري، لذلك كانت ولازالت مثار نقاش متواصل بين اتجاهات النقد الأدبي ونقاده، من خلال تغير المفاهيم وتعددها حد التصادم. فظهرت مفاهيمها متفاوتة المرجعيات الشعرية، لكنهم يتفقون على أن الصورة الشعرية تركيب لغوي يمكن الشاعر من تصوير معنى عقلي أو عاطفي متخيل هدفه الأوحد إبراز المعنى ماثلا للمتلقي. وغاية الشاعر من إيرادها في شعره تصوير تجربته وإيصالها للناس، كي يستوعبوا فكرته ومقصده بوضوح في هيئة متسمة بالجمالية والإبهار، فجاءت تعريفات الصورة الشعرية متباينة بين العرب القدامى والمحدثين نجد ذكرها في الأولين منهم:

الجاحظ: الذي أشار إلى معنى الصورة الشعرية في إطار نظريته العامة في الشعر، فجاء نصّه الذي بين أيدينا معدودا من أوائل النصوص التي يقترب فيها لفظ "صورة" بما هو مفهوم ومتعارف عليه عند أغلب النقاد المحدثين، إذ يقول: "..المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والقروي والبدوي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك. فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[1]. عندما يتحدث الجاحظ هنا عن الصورة في الشعر فإنه لا يقف عند التفاصيل، بل يشير إشارة إلى أهميتها فيه، وإن كان يؤكد على أنها درجة في معيار السبق والتنافس بين الشعراء. ويرى أن جودة الشعر تكمن في التحام أجزائه وسهولة مخارجه فيقول: "أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا واحدا وسبك سبكا واحد، فهو يجري على اللسان كما يجري على الدهان"[2]. بناءا على حديثه هذا – الذي يعاب بالعموم– إلا أنه يبرز قيمة كبرى للصورة، فالمعاني في نظره متاحة لكل الناس، لكن يبقى الإشكال في فهم المعاني التي لا تتوضح للمتلقي إلا بقولبتها في قالب مناسب يحدها و يؤطرها، وتلك عصا السبق التي لا يملكها إلا من وهب الذوق الشعري، وامتلك ملكة تعبيرية فارقة. فالجاحظ وإن لم يبين لنا جليا كيف أن الشعر ضرب من التصوير ـــ وكأنه قد تعمد ترك هامش من التأويلات ـــ إلا أننا نفهم من قوله مجموعة من المعاني لمصطلح التصوير عنده متمثلة في عدة مخارج تصب كلها في طريقة صياغة المبدع للأفكار التي تعمل على التأثير في المتلقي، وحمله على إعتقاد فكر معين من خلال عملية التجسيم أو التقديم الحسي للمعنى، ودرجة التأثير والاستمالة والإشارة. و قد توصل إلى أن أهمية جانب التجسيم و أثره في إغناء الفكر بصور حسية قابلة للحركة والنمو، تضيف للشعر في قيمته الفنية والجمالية، وعليه لا يمكن للمتلقي الاستغناء عنها فعندما يكون الشعر جنسا من التصوير، فهذا يعني القدرة على إثارة صور بصرية في ذهن المتلقي. لأن التقديم المجسد للمعنى يجعل الشعر مشابها لفن الرسم من خلال طريقة التشكيل والصياغة والتأثير في المتلقي، وإن اختلفا في المنطلق و المادة التي يعتمدان عليها كل واحد منهما. فطريقة طرحه لفكرة التصوير توجهنا إلى أنه يقصد أن فكرة التقديم والتمثيل الحسي للمعنى يجب أن تكون في شكل تصويري بديع ومؤثر، وبناءا على هذا نرى أن دلالة التصوير عنده هي لبنة التمهيد في التحديد الاصطلاحي لماهية الصورة، خاصة و أنّه لم يرهن المصطلح بنصوص وشواهد قطعية تقيد مضمونها.

[1] الجاحظ عمرو بن بحر، الحيوان، ج3، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده مصر، دط، 1966م، ص132

[2] الجاحظ عمرو بن بحر، البيان والتبيين،ج1، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1960م، ص67

انطلاقا من ذلك، حاول العديد من البلاغيين والنقاد العرب الذين جاءوا بعده البناء على صلب فكرته في جانب التصوير "وحاولوا أن يصبوا اهتماماتهم على الصفات الحسية في التصوير الأدبي وأثره في إدراك المعنى وتمثله، وان اختلفت آراؤهم وتفاوتت في درجاتها"[1].

أما قدامه بن جعفر فنجد له في إطار تناوله لقضايا الشعر و اللفظ والمعنى اهتماما كبيرا بالصورة. فهو يعرف الشعر بـــ"أنه قول موزون مقفى، يدل على معنى"[2]، وهو بهذا القول يعني أن للشعر صورة لا تتحقق إلا من خلال توافر اللفظ والمعنى والوزن والقافية. و يزيد على ذلك بقوله: "ومما يجب تقدمته وتوطيده قبل ما أريد أن أتكلم فيه أن المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها في ما أحب وآثر، من غير أن يحضر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة،كما يوجد في كل صناعة، من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة"[3]، فلقد بين أن الشعر صورة للمعاني، فالمعاني بمثابة المادة الخام للشعر وتبقى صفة الجودة والتفوق للشاعر في صنعة اللفظ والشكل، وليس في المعنى والفكرة، وبناءا على هذا فإن الصورة عنده وسيلة توظف في تشكيل المادة وقولبتها لأن الشعر صناعة ككل الصناعات. وهي تجسيم للمادة الأولية وتجسيد للمعنى الذي يزينها، فتبرز المادة الخام في شكل حلية تدل على حذق الصائغ، فقدامه لم يحد على ما سنَّه الجاحظ وحدده، فجاء كلامه عن مفهوم المصطلح امتدادا لمفهوم التصوير عند الجاحظ، وإن كان يميل عنه بعض الشيء في جودة المعاني عندما يضع للصورة تعريفا مستشهدا وموضحا المعنى ببيتين لإمرىء القيس فيقول: " فإني رأيت من يعيب أمرأ القيس في قوله:

فَمِثْلُكِ حُبْلَى قد طَرَقتُ ومرضعٍ　　فألــــهيتها عن ذي تمائم مُحْولِ
إذا ما بكى من خلفها انصرفتْ له　　بِــــشِقٍّ و تحـــتي شقُّها لم يُحَولِ

ويذكر أن هذا معنى فاحش. وليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه، كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب مثلاً رداءتهُ في ذاته"[4]. فهو هنا يتخذ من المعاني المادة الأساسية في تشكيل الصورة دون تخصيص الألفاظ بالفحش، لأن ما يخدم المعنى هو ما يعتد به، فالمزية للمعنى على اللفظ. ويتحدث أيضا عن الصورة الموسيقية في الشعر كذلك في معنى حديثه عن القوافي بوصفها ممثلة لجانب شكلي فيه.

أما أبو هلال العسكري فيؤكد على أهمية "الصورة" في أثناء حديثه عن حد البلاغة بقوله: "والبلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه كتمكنك في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض

[1] عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معيارا نقديا، منحىً تطبيقي على شعر الأعشى الكبير، دار الشؤون الثقافية، بغداد، دط، 1987م ص35
[2] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية بيروت، د ط، د ت ، ص 64
[3] المصدر نفسه، ص65
[4] المصدر نفسه، ص66

حسن، و إنما جعلنا المعرض وقبول الصورة شرطا في البلاغة لأن الكلام إذا كانت عبارته رثة ومعرضه خلقا لم يسم بليغاً وان كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى"[1]، حيث يبرز لنا أهمية الصورة في العمل الأدبي وما تخلفه في قلب السامع، ويبرز لنا اشتراك المبدع مع المتلقي والصورة المقبولة فيه. وهو بهذا يكون قد تأثر وأفاد من فكر الجاحظ كغيره.كما أشار أيضا في نص للعتابي عن المعني والألفاظ و أثرها في إفساد الصورة فيقول: "الألفاظ أجساد والمعاني أرواح و إنما نراها بعيون القلوب فإذا قدمت منها مؤخرا أو أخرت منها مقدما أفسدت الصورة وغيرت المعنى"[2]. فبكلامه يحيلنا إلى أغراض الصورة وكيفية عملها على تقوية المعاني وتوضيحها، فنرى تأكيده في جلاء جمالها هو حسن التأليف والتركيب، اللذان يزيدان في وضوح معانيها وبالتالي قابلية استساغتها وتذوقها من طرف المتلقي.

وصولا عند الإمام عبد القاهر الجرجاني نجد أن منهجه في دراسة "الصورة" منهج متميز عما سبقه من العلماء العرب– بالرغم من نهله واستناده في تنظيره على جهودهم – فنجده قد أفاض في حديثه عن"الصورة" في كتابيه "أسرار البلاغة"و"ودلائل الإعجاز"، فدراسته للصورة متميزة ونظرته لها مائزة للمفاهيم التي سبقت دراساته. مما يحفزنا على الإقرار بأنه الناقد الأول الذي أوفى القول في الصورة مفهوما واصطلاحاً في زمانه. لأنه قد تناول الصورة وعملية التصوير كجزء من كامل بحثه البلاغي، مبينا ماهيتها لغة واصطلاحاً من شتى مصادرها الأصلية، وربطها بالنظرية الأدبية العربية التي ترى أن "الشعر صناعة" في إطار عملية تشكيلها. فنجد قوله: "وإن من الكلام ما هو كما هو شريف في جوهره كالذهب الإبريز الذي تختلف عليه الصور، وتتعاقب عليه الصناعات، وجل المعول عليه في شرفه على ذاته، وإن كان التصوير قد يزيد في قيمته، ويرفع من قدره"[3]، حيث نجده يتتبع مصادر الصورة الأدبية (الشعرية) ووسيلة تشكيلها ومعيار تقويمها في الواقع بأبعادها ومقوماتها. و يؤكد هنا على أن التنوع في الكلام منه ما هو شريف ثابت كريم المعنى لا يتغير كالذهب الصافي، وإن كان التصوير يزيده قيمة ورفعة مع باقي الألفاظ في القصيدة التي هي شكل من إئتلاف التركيبة اللغوية المتحققة، ومع ذلك يحتفظ بقيمته الأصيلة. وهو بهذا القول يحيلنا إلى تنامي قيمته بعد الصهر مع معادن أخرى، ويعني هنا امتزاج الشكل بالمضمون (اللفظ والمعنى) في سياق تكاملي موح ومعبر عن جانب من جوانب التجارب الشعرية الخاصة. لذلك نجده يقول: "ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه، سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوْغُ فيه،كالفضة والذهب يُصاغ منهما خاتَمٌ أو سوارٌ، فكما أنَّ مُحَالاً إذا أنت أردت النظر في صَوْغْ الخاتَمِ وفي جودة العمل ورداءتِهِ، أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة، أو الذهب الذي وقع فيه العمل وتلك

---

[1] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركائه، د ط، د.ت، ص19

[2] المصدر نفسه، ص179

[3] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، راجعه وعلق عليه عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية بيروت، ط1، 2006م، ص34

الصنعة– كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام، أن تنظر في مجرد معناه. وكما أنا لو فضلنا خاتما على خاتمٍ بأن تكون فضة هذا أجود، أو فصُّه أنفس، لم يكن ذلك تفضيلاً له من حيث هو خاتم، كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتاً على بيتٍ من أجل معناه أن لا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام، وهذا قاطع فأعرفه!"[1]، فإن قيمتها الحقيقية تتأتى من سياقها ضمن القصيدة، إذ تحمل دلالات غير محددة للكشف عن جوهر التجربة الإبداعية. فهي طريق خاصة من طرق التعبير أو وجه من أوجه الدلالة تنحصر أهميتها فيما تحدثه في المعاني من خصوصية وتأثير بمراعاة الحال والمقام، ولكن أيًا كانت هذه الخصوصية لهذا للكلام أو ذاك على مستوى التأثير فإن منهجه في دراسة الصورة متميز عمن سبقه من العلماء العرب على الرغم من إفادته الكبيرة من جهودهم وخروجه من جدلية تفاضل اللفظ والمعنى، وأن الشعر لا يحصر في معنى أضيف لمبنى. فنجده يستفيض في حديثة عن الصورة في إشارته إليها في قوله: "ومن الفضيلة الجامعة فيها أنها تبرز هذا البيان في صورة مستجدة تزيد قدره نبلاً، وتوجب له بعد الفضل فضلاً"[2]– ذكر هذا وهو يتحدث عن الاستعارة المقيدة – ثم نراه في نص آخر يربط الصورة بدوافع نفسية بالإضافة إلى الخصائص الذوقية والحسية، حيث تجتمع هذه الخصائص جميعا عبر وشائج وصلات حية لتعطي الصورة شكلا ورونقا وعمقاً مؤثراً لأن "التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني أو برزت هي باختصار في معرضه ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته، كساها أُبَّهةً، وكسبها منقبة، ورفع من أقدارها، وشبَّ من نارها، وضاعف قواها في تحريك النفوس لها، ودعا القلوب إليها، واستثار لها من أقاصي الأفئدة صبابةً وكلفاً، وقسر الطباع على أن تعطيها محبة وشَغَفًا"[3]. فعبد القاهر لم يهمل الأثر النفسي وأهميته في تكوين وتشكيل الصورة، فأتسم تحليله العميق للخلق والإبداع الشعريين على الذوق الفني المرهف، وما تشيره مفردات البيان العربي أو ضروبه الفنية من استجابة فنية في نفس متلقيها "فبدا البيان العربي عنده قائما على الذوق والتذوق"[4]. ويصل الجرجاني مرحلة التقنين في إطار تتبعه لمراحل الإبداع الفني والنقدي في دراسته للصورة حينما ينظر إليها نظرة متكاملة لا تقوم على اللفظ وحده أو المعنى وحده، بل يجعلهما عنصران متكاملان مع بعضهما البعض. إذ يقول في ذلك: "وأعلم أن قولنا (الصورة) إنّما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا؛ فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان بين إنسان من إنسان وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك. وكذلك كان الأمر في المصنوعات: فكان بين خاتم من خاتم، وسوار من سوار بذلك. ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقا عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا: للمعنى في هذا صورة

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، شكله وشرح غامضه ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت، دط، دت، ص265

[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص46

[3] المصدر نفسه، ص100

[4] بشرى موسى، صالح الصورة الشعرية في النقد العربي، الحديث المركز الثقافي العربي بيروت، ط1، 1992م، ص24

غير صورته في ذلك: وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئا نحن ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ: وإنّما الشعر صناعة وضرب من التصوير!"[1].

سلك الجرجاني لتثبيت معنى مصطلح الصورة الميدان البلاغي، وأصل لها بناءا على مقولة سابقه الجاحظ، من خلال التسليم التام بأن الشعر صناعة، وأن قيمة الصورة فيه تتأسس إنطلاقا من مصدرها وضروبها، فهما معيارا الجودة فيها، وتعرض لها كذلك خلال تطرقه إلى معنى الصورة من باب السرقات. حيث يرد على من يزعم أن الكلام إذا كان المعبر عنه واحدا والعبارة إثنتين ووقع بينهما التفاضل في الحسن، فإنما ذلك يرجع للفظ نفسه، لأن الصورتين المتباينتين لمعنى واحد هما واحد، ولا تفاوت بينهما. وأن المعنى في الصورة الأولى هو نفسه في الصورة الثانية، إنما الاختلاف في هيئة النظم وتركيب الصورة فيقول: "ولقد غلِطُوا فأفحشوا، لأنه لا يتصور أن تكون صورة المعنى في أحد الكلامين أو البيتين، مثل صورته في الآخر البتة، اللهم إلا أن يَعْمد عامِد إلى بيت فيضع مكان كلِّ لفظةٍ منه لفظَةً في معناها، ولا يعرض لنظمه و تأليفه"[2]. فعبد القاهر يفاضل هنا في قيمة التعبير بالصورة من خلال تحويل المعنى المجرد إلى صور وأشكال تُرى بالعين، ونستشف من قوله هذا تركيزه على إظهار الجانب البصري للصورة وتركيزه على فكرة تجسيم المعنوي.

ونستشهد على القيمة الفعلية على مستوى التنظير في التأسيس البين لمصطلح الصورة في الشعر بمحمد الولي الذي يقول: "قد يرتفع هذا الحس إلى مراقي الوعي النظري الذي يسعى إلى الكشف في هذه الأدوات التعبيرية، عن قانون عام ينظمها. لقد تحققت هذه الصحوة النظرية عند عبد القاهر الجرجاني في كتابيه "أسرار البلاغة"و"دلائل الإعجاز".لقد أدرك هذا البلاغي الفذ، أن "الشعرية" أو البلاغة تتحقق بفضل "التصوير" الذي يعترض المعنى. هذا التصوير أو "وجوه الدلالة على الغرض" هو مجموع الأدوات التصويرية البيانية من تشبيه وتمثيل واستعارة وكناية. وهذا ما يختصره الجرجاني في عبارته التي يتحدث فيها عن القدماء وفهمهم "للصورة" فيقول: "إنهم لا يعنون بحسن العبارة مجرد اللفظ، ولكن صورة وصِفَة وخصوصية تحدث في المعنى". إن هذا الموضوع عينه الذي يحدده المعاصرون تحت تسمية (صورة)"[3] فلقد أنجز عبد القاهر الجرجاني قفزة نوعية في مجال التنظير للصورة الشعرية.

ونستطيع من خلال إيرادنا لهذه النصوص بالترتيب، أن نقول أن الجرجاني قد ألم باللفظ وأحاط بمعنى المصطلح، من خلال إبراز القيمة العظمى للمعنى المتمثل للعيان في الصورة الشعرية، لأن المعنى يتشكل ويتبلور في الذهن، ثم ينتقل إلى الخارج في شكل قالب تعبيري (كلام) يتعمده الشاعر. وعلى هذا يرجع

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص466

[2] المصدر نفسه، ص440

[3] محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م، ص293

التفاضل في التصوير عنده إلى الصياغة والنظم والنحو، لأن كل كلمة لها صورة في ذاتها وصياغة خاصة بها داخل النظم، لا بد لها أن تأخذ مكانها بين أخواتها على أساس النحو، وعليه يرتبط معناها بمعاني الكلام فيها ككل. ويضاف له تفرده عن سابقيه عندما أدخل الجانب النفسي في عملية تكوين الصورة في التجربة الشعرية.

أما عند حازم القرطاجني فننطلق في تناولنا لمفهوم الصورة عنده من مفهومه للشعر بقوله: "الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له... "[1]، وهو عنده أيضا: "الشعر كلام مخيل موزون... والتخييل في الشعر يقع من أربعة أنحاء: من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن"[2]، فالتصريح بماهية الشعر عنده تجلي عنا غمام مفهوم الصورة الشعرية عنده. فنراه يبقي للشاعر الألفاظ ومعانيها وما يحيله على تخاييل معانيها لأن حازما وضع الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان ضمن مبحث المعاني[3] ، فإذا أراد الشاعر أن يولد الصور فليس أمامه سوى الألفاظ، وإن كان يميل إلى أن الألفاظ عاجزة عن التأثير ما لم تكن في مدار الأوصاف علاوة على صورة الشعر يضيف حازم إليه وقع الجانب النفسي على المتلقي وهو ربط ثابت بين الجانب الفني لمصطلح الصورة وبين الجانب النفسي عند تكوين الصور إضافة إلى ما هو موجود أصلا في أنه يربط بين دلالة اللفظ ودلالة المعنى، وعنده هي من المسلمات حتى أنه يقارن بين دلالة المعاني والألفاظ ويعبر عنهما بصورة ذهنية فيقول: "إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان. فكل شيء له وجود خارج الذهن فأنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبَّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك، أقام اللفظُ المعبَّرُ به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم"[4]، وهذه إضافة بالغة الأهمية في مفهوم الصورة التي يبني عليها من خلال التخييل والمحاكاة، ففي معرض حديثه عن التخييل الشعري يقول: " والتخييل أن تتمثل للسَّامع من لفظ الشاعر المخيَّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيُّلها وتصوُّرها ، أو تصوّر شيء آخر بها انفعالا من غير رويّة إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[5]. فالتخييل ينطلق من لفظ الشاعر فيعمل على استثارة مخيلة السامع ويحدد انفعالاته، حيث يتعمد المبدع دفع المتلقي على اتخاذ موقف المنفعل. أي أن طريقة تصوير الشعر ومخيلاته تثير كامن نفس المتلقي وتستثير ما يختزنه في ذاكرته من صور ومعارف لذلك الصورة عنده انتقلت من مرحلة التشكيل

---

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي بيروت لبنان، ط2 1981م، ص71

[2] المصدر نفسه، ص89

[3] ينظر: المصدر نفسه، ص9

[4] المصدر السابق، ص18

[5] المصدر نفسه، ص89

والصياغة (الشكل)، إلى مرحلة التقديم الحسي للمعنى ثم إلى مرحلة الدلالة الذهنية، أي التأثير في المتلقي لحمله على مفاهيم جديدة بعد تفاعل حاصل بين الصور والمخيلة. فتشخيص اللفظ للصورة الذهنية عند إدراكها لدى المتلقي يحقق الدلالة و الفهم وإن كان حازم يرى أن التصوير قرين المحاكاة، والمحاكاة عنده قسمان: محاكاة الشيء نفسه أي نقل أوصافه كما هو ومحاكاة الشيء في غيره، أي يقصد إلى الأنواع البلاغية للصورة كالتشبيه والاستعارة فيقول: "والذي يدركه الإنسان بالحس فهو الذي تتخيله نفسه لأن التخييل تابع للحسِّ، وكل ما أدركته بغير الحس فإنما يُرام تخييله بما يكون دليلا على حاله من هيئات الأحوال المطيفة به واللاّزمة له، حيث تكون تلك الأحوال مما يحس ويُشاهد. فيكون تخييل الشيء من جهة ما يستبينه الحس من آثاره والأحوال اللاّزمة له حال وجوده والهيئات المشاهدة لما التبس به ووجد عنده. وكل ما لم يحدّد من الأمور غير المحسوسة بشيء من هذه الأشياء، ولا خُصِّص بمحاكاة حال من هذه الأحوال بل اقتصر على إفهامه بالاسم الدال عليه فليس يجب أن يُعتقد في ذلك الإفهام أنه تخييل شعري أصلا، لأن الكلام كله كان يكون تخييلاً بهذا الاعتبار"[1]، ونراه يولي أهمية للجانب البلاغي في الصورة الشعرية "حيث طلب من المبدع أن يراعي مقومات الأسلوب من لغة وتأليف وتناسب لكي تكون أكثر قدرة على التأثير بالمتلقي"[2]، ويواصل حازم كلامه فيقول: "واعلم أن منزلة حسن اللفظ المحاكى به وإحكام تأليفه من القول المحاكى به ومن المحاكاة بمنزلة عتاقة الأصباغ وحسن تأليف بعضها إلى بعض، وتناسب أوضاعها من الصور التي يمثلها الصانع. وكما أن الصورة إذا كانت أصباغها رديئة وأوضاعها متنافرة وجدنا العين نابية عنها غير مستلذة لمراعاتها، وإن كان تخطيطها صحيحا، فكذلك الألفاظ الرديئة والتأليف المتنافر، وإن وقعت بها المحاكاة الصحيحة فإنا نجد السمع يتأذى بمرور تلك الألفاظ الرديئة القبيحة التأليف عليها، يشغل النفس تأذّي السمع عن التأثر لمقتضى المحاكاة والتخييل. فلذلك كانت الحاجة في هذه الصناعة إلى اختيار/ اللفظ وإحكام التأليف أكيدة جدا"[3].

ويؤكد أيضا على التناسق داخل الصورة، ومراعاة التناسب بين عناصرها، وتلاؤم وترتيب مكوناتها ويميز بين الصور المرئية، والمسموعة وغيرها فيقول: "ويجب في محاكاة أجزاء الشيء أن ترتب في الكلام على حسب ما وجدت عليه في الشيء لأن المحاكاة بالمسموعات تجري من السمع مجرى المحاكاة بالمتلونات من البصر. وقد اعتادت النفوس أن تصور لها تماثيل الأشباح المحسوسة ونحوها على ما عليه ترتيبها. فلا

---

[1] المصدر نفسه، ص98

[2] محمود درابسة، إشكالية التلقي عند حازم القرطاجني في كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مجلة مؤته للبحوث والدراسات، مؤته الأردن، ع2، مجلد12، شباط، 1997 م، ص484

[3] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص129

يوضع النحر في/ صور الحيوان إلا تالياً للعنق وكذلك سائر الأعضاء. فالنفس تنكر لذلك المحاكاة القولية إذا لم يوال بين أجزاء الصور على مثل ما وقع فيها، كما تنكر المحاكاة المصنوعة باليد إذا كانت كذلك"[1].

نستطيع القول على ضوء ما قدمناه للقرطاجني حول موضوع الصورة، أننا ربما اقتربنا من ما قد عنى إليه في مجال التصوير الذي يعتمد على " أن التخييل هو قوام المعاني الشعرية"[2]، أي أنه يميز بين الصورة التي تصنعها المحاكاة التامة في الوصف والتصور الذي يؤدي معنى حصول صورة الشيء بالعقل والإدراك. لأن مرتبة التفاضل في إبداع الصورة راجعة أساسا إلى تجربة الشاعر النفسية وبيئته الطبيعية ومحيطه الإعتقادي بمختلف المفاهيم، فالتصوير عنده نتيجة تحقق قول مكتمل لأي شاعر يتم من خلال ثلاث قوى الأولى هي القوة الحافظة حيث تكون خيالات الفكر (صورة الأشياء) منتظمة فيها على حد ما وقعت عليه في الوجود، والثانية هي قوة مائزة، وهي التي يميز بها الإنسان ما يلائم الموضع والنظم والأسلوب، أما القوة الأخيرة فهي القوة الصانعة التي تتولى العمل في ضم بعض أجزاء الألفاظ والمعاني والتركيبات النظمية والمذاهب الأسلوبية إلى بعض والتدرج من بعضها البعض.[3]

2 – مفهوم الصورة الشعرية عند النقاد العرب المحدثين

حظي مصطلح الصورة الشعرية على غرار كل المصطلحات النقدية الحديثة والمعاصرة باهتمام كبير لدى كثير من الدارسين والنقاد المعاصرين. لأن الصورة الشعرية ركن أساس من أركان العمل الأدبي فهي مطية المبدع المثلى التي يستعين بها في صياغة تجربته الإبداعية، وأداة الناقد المثلى التي يتوسل بها في الحكم على أصالة الأعمال الأدبية وصدق التجربة الشعرية. فاستطاع النقد الحديث من خلال الاهتمام بها تطوير النقد الأدبي نوعا ونوعية. ولعل لتطور واختلاف مفهوم الصورة الشعرية عندهم يبقى شاهدا على ذلك، فبينما كانت دراستها مجزّأة قديما أضحت في النقد الحديث بحكم استفادته من سالف النقد القديم، إلى جانب التراكم الهائل لمختلف المعارف و الثقافات الحديثة المكتسبة بعضها مع بعض صارت قادرة على لم شمل النص الأدبي من مختلف جهاته، ولربما أيضا لكثرة وتنوع الدراسات فيها تنظيرا وتطبيقا خير دليل على المحاولات المتعددة في المساهمة على التعرف على النص.

لذلك يجدر بنا الإطلال على بعض من محاولات المحدثين و عرض مفهومهم ونظرتهم للصورة الشعرية وما أضافوه من جديد على ما سبق، أو ما أقروه فنجد من أمثلة ذلك:

---

[1] المصدر نفسه، ص104

[2] المصدر نفسه ، ص361

[3] ينظر: المصدر نفسه ، ص42

مصطفى ناصف في كتابه الذي عنونه بـــ "الصورة الأدبية" حيث نجده يقول: "فالصورة منهج- فوق المنطق- لبيان حقيقة الأشياء"[1]، أما عن التصوير في الأدب فيقول: "إن التصوير في الأدب نتيجة لتعاون كل الحواس، وكل الملكات؛ فالشاعر المصور حين يربط بين الأشياء يثير العواطف الأخلاقية والمعاني الفكرية. وفي الإدراك الإستعاري خاصة تتبلور العاطفة الأخلاقية وتتحدد تحددا تابعا لطبيعته"[2]. بعد تفسيره لمصطلح التصوير في الأدب يعرج على مصطلح الصورة الذي قد يستخدم أيضا "للدلالة على كل ماله صلة بالتعبير الحسي، وتطلق، أحيانا، مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات. وقد يظن أن ربط الصورة بالاستعمال الاستعاري الحيّ أكثر صوابا لأنه أوفى تحددا "[3]. فهو هنا يؤكد على الصورة الإستعارية الحية دون غيرها لما للاستعارة فيها من مكانة كبرى، ذلك لأنه حسب رأيه "يتفق النقاد على مكانة الإستعارة الفطرية من الشعر؛ فكل ماعدا الاستعارة من خواص الشعر يتغير، من مثل مادة الشعر، وألفاظه، ولغته، ووزنه، واتجاهاته الفكرية، ولكن الاستعارة تظل مبدأً جوهريا، وبرهانا جليا على نبوغ الشاعر. فإذا كانت استعارات الشاعر قوية أصيلة حكم الناقد بأنه أشعر"[4]. يركز ناصف هنا كثيرا على الاستعارة لأنه مقتنع بأن النقاد القدماء لم يعرفوا الخيال وتجاهلوا قيمته فيقول: "والحق أن لدينا قرائن أخرى تكشف عن إهمال الخيال في النقد العربي من هذه القرائن الواضحة اعتبار الشعر الأعلى مالم يحجبه عن القلب شيء"[5]، وهو ما يدعم رأيه في تفضيلها عن باقي الأدوات البلاغية كالكناية والتشبيه والمجاز لأن "الاستعارة لا تقتصر وظيفتها على أنها تهبنا معنى عميقا نثق إبان قراءة الشعر، في أنه يستكن في قلوب الأشياء، ولا يستطيع العقل بأدواته الأخرى أن يبلغه."[6].

فمصطفى ناصف في إطار تناوله لمصطلح الصورة وتتبعه لمنابعها و تطور مفاهيمها النقدية المتغايرة مازج العربي باليوناني والقديم بالحديث قاصدا التوفيق بينها للخروج بمفهوم واضح يلم شمل اللفظ و المعنى لإدراك المبتغى من العمل الشعري و إسقاطه على الحال المحدث فيقول: "أخذ الموقف النقدي الجديد يصبغ الصورة بصبغته، أعطى لها معنى من الإيجاز غير المعنى القديم؛ ووجب أن تشع في إتجاهات كثيرة دون قيد، ولا بأس إذا ظللت الأشياء اتقاء لوهج الظهيرة، وتمردت صورها على الحدود التي تزيف ذاك الانسياب المستمر"[7]، ومرد اتجاهه هذا أنه "ليس من اليسير أن تحدد خصائص الشعر القديم؛ فتتميز الصياغة الحديثة

[1] مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس بيروت لبنان، د ط، د ت، ص08
[2] المرجع نفسه، ص08
[3] المرجع نفسه، ص03
[4] المرجع نفسه ، ص 124
[5] المرجع نفسه، ص 10
[6] المرجع نفسه، ص147
[7] المرجع السابق، ص215

منه،...ويظهر على كثير من الشعر القديم الوضوح، ويؤثر الشاعر-غالبا- التعبير المجرد القليل الصور الذي يقصد إلى إمتاع العقل أكثر مما يقصد الى إمتاع الخيال"[1]. والسبب في ذلك أنه "ليست الصور أشياء منعزلة، وإذا كان النقد العربي القديم يكاد لا يحفل بالعلاقة بين الصور"[2]. ندرك من هذه الأقوال أن مصطفى ناصف قد بحث في مناطق الظل من خلال إستعانته بالنقد الغربي الوافد وإسقاطه على النقد العربي دون نفي جهود القدامى، وإن كان يصل إلى نتيجة هامة هي الموافقة بين الشعر والعصر المحدث فيقول: "... فإذا كنا أكثر بصرا بشؤون المعنى و طرفه و استغلال النص وكرامته فإننا نستطيع أن نفسر الشعر تفسيرات مختلفة من جيل الى جيل لكل جيل مطلبه من الشعر ومن أجل ذلك يرى الشعر من زاوية معينة فإذا أقبل جيل جديد حرص على أن بعيد فهم العلاقة بين ماضي الشعر وحاضره "[3]. ويسترسل في هذا الأمر من خلال قوله :"... أن العمل الفني لاوجود له بمعزل عما يعنيه لي ولك ولمن يأتي بعدنا"[4].

أما جابر عصفور في كتابه " الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب" في إطار تتبعه لمفهوم الصورة بين مختلف علماء النقد والبلاغة والمتكلمين، في شأن الصورة وأهميتها وعناصر تكوينها وبين هذا وذاك، أبرز كيف حاول بعض النقاد أن يوفقوا في دراساتهم وبحوثهم في موضوع الصورة بين ما خلفه لنا القدامى من إرث نقدي وبلاغي ضخم وخام، يحتاج إلى تفرغ كبير لدراسته لما له من الأهمية وبين الدراسة الجديدة والموضوعية الوافدة علينا من عند الغرب ووقوفهم على مسائل مهمة لا غنى للباحث والدارس عنها أبدا، فالنظريات النقدية المعاصرة تؤكد "على الخصائص النوعية للأدب باعتباره نشاطاً تخيلياً متميزاً في طبيعته عن غيره من الأنشطة الإنسانية"[5]. فنجده يورد مفهومه للصورة الفنية التي هي "مصطلح حديث، صيغ تحت وطأة التأثر بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها"[6] أما عند العرب القدامى في في مصطلح الصورة الفنية فيقول: "لقد عالج نقدنا القديم "قضية الصورة الفنية" معالجة تتناسب مع ظروفه التاريخية و الحضارية، فاهتم كل الاهتمام بالتحليل البلاغي للصورة القرآنية، وتميز أنواعها وأنماطها المجازية، وركز على دراسة الصورة الشعرية عند الشعراء الكبار أمثال أبي تمام والبحتري وابن المعتز، وانتبه إلى الإثارة اللافتة التي تحدثها الصورة في المتلقي، و قرن هذه الإثارة بنوع متميز من اللذة، و التفت نوعا ما إلى الصلة الوثيقة بين الصورة و الشعر"[7].

---

[1] المرجع نفسه، ص187

[2] المرجع نفسه، ص 254

[3] مصطفى ناصف،دراسة الأدب العربي، دار الأندلس بيروت لبنان ط3، 1983م، ص204

[4] المرجع نفسه، ص 206

[5] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992م، ص7

[6] المرجع السابق ، ص 07

[7] المرجع نفسه ، ص08

و يؤكد على أهمية الصورة في محاولته الحض على فهمها فيقول: "إن أي مفهوم للصورة الشعرية لايمكن أن يقوم إلا على أساس مكين من مفهوم متماسك للخيال الشعري نفسه، فالصورة هي أداة الخيال ووسيلته، ومادته الهامة التي يمارس بها، ومن خلالها، فاعليته ونشاطه"[1]. وإن كان يسلم بأن العرب القدامى قد سبقوا و إستوعبوا فهمهم للصورة فيقول: "ومن المهم أن نلاحظ أن فهم الصورة الشعرية، باعتبارها وسيلة للإقناع،كان يجد ما يدعمه في الدراسة البلاغية للقرآن الكريم. ذلك أن دراسة أساليب القرآن في التأثير والاستمالة، كانت تؤدي بدورها إلى فهم الصورة القرآنية على أنها طريقة في الإقناع، تتوسل بنوع من الإبانة والتوضيح و تعتمد على لون من الحجاج والجدل، وتحرص على إثارة الانفعالات في النفوس، على النحو الذي يؤثر في المتلقي، ويستميله إلى القيم الدينية السامية التي يعبر عنها القرآن الكريم"[2]. ويقر جابر عصفور للشاعر توسمه من نجاح الصورة في التأثير على المتلقي بإعتباره أحد أركان نجاح العمل الأدبي فيقول: "فإذا كان البشر العاديون يعبرون عن أفكارهم تعبيرا مباشرا يتوقف عند الحدود الدنيا للإفهام فإن الشاعر يعبر عن أفكاره تعبيرا متميزا، عن طريق ما يحدثه في هذه الأفكار من صياغة خاصة، تتجاوز مرتبة الإفهام إلى مرتبة التأثير"[3]. ويبرز لنا عصفور قيمة الخيال وفاعليته الكبيرة كذلك في تكوين الصورة إلى جانب المحتوى الحسي لها فيقول: "إن الصورة نتاج لفاعلية الخيـــال. وفاعلية الخيـــال لا تعني نقل العـــالم أو نسخه كما أسلفنا، وإنما تعني إعادة التشكيل، واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر، والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة في وحدة. وإذا فهمنا هذه الحقيقة جيدا أدركنا أن المحتوى الحسي للصورة ليس من قبيل "النسخ" للمدركات السابقة، وإنما هو إعادة تشكيل لها، وطريقة فريدة في تركيبها... و لا يمكن فهمها أو تقديرها، إلا بفهم طبيعة الخيال ذاته، باعتباره نشاطا ذهنيا خلاقا، يتخطى حاجز المدركات الحرفية، ويجعلنا نحفل لائذين بحالة جديدة من الوعي"[4]، ولا يهمل عصفور الجانب النفسي وأثره على الشاعر فيقول: "فالشاعر الأصيل يتوسل بالصورة ليعبر عن حالات، لا يمكن له أن يتفهمها، ويجسدها، بدون الصورة"[5]، ويتوصل أخيرا إلى ما يشبه القناعة التامة بقيمة الصورة ومفهومها فيقول: "وبهذا الفهم لا تصبح الصورة شيئا ثانويا يمكن الإستغناء عنه، أو حذفه وإنما تصبح وسيلة حتمية، لإدراك نوع متميز من الحقائق، تعجز اللغة العادية عن إدراكه، أو توصيله. وتصبح المتعة التي تمنحها الصورة للمبدع قرينة الكشف، والتعرف على جوانب خفية من التجربة الإنسانية. ويصبح نجاح الصورة أو فشلها في القصيدة

[1] المرجع نفسه، ص 14
[2] المرجع نفسه ، ص332
[3] المرجع نفسه، ص ص 322،321
[4] المرجع السابق ، ص ص 309، 310
[5] المرجع نفسه ، ص383

مرتبطا بتآزرها الكامل مع غيرها من العناصر، باعتبارها وصلا لخبرة جديدة بالنسبة للشاعر الذي يدرك، والقارئ الذي يتلقى"[1].

أما علي علي صبح فيرى في كتابه "البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر" أن الصورة الأدبية ومفهومها "هي التركيب القائم على الإصابة في التنسيق الفني الحي لوسائل التعبير التي ينتقيها وجود الشاعر- أعني خواطره ومشاعره وعواطفه- المطلق من عالم المحسات؛ ليكشف عن حقيقة المشهد أو المعنى، في إطار قوي نام محس مؤثر، على نحو يوقظ الخواطر و المشاعر في الآخرين"[2].كما يرى أن الصورة الفنية "ليست كما في الواقع والطبيعة، ليست فكرا مجردا، لأنها مشدودة إلى عالم الفكر الوجداني من جهة، وإلى عالم المحسات من جهة أخرى، وهذا هو الفرق الواضح في الجوهر بين الصورة التي خرجت من معالم الفن المصبوغ بالمشاعر والخواطر والعواطف، وبين الصورة المحسة في الطبيعة التي لم يحدد الفن العلاقات بين أجزائها، وتوضيح أسرار العلاقات بينها هو مناط الجمال من التصوير الأدبي"[3]. ويرى كذلك أن الصورة تتكون من إئتلاف اللغة مع الأسلوب فيقول: "فاللغة و الأسلوب هما جوهر الصورة وإن استعملا في شتى ألوان الفكر و النشاط الإنساني الآخر، و الصورة تتخذ كلا من اللفظ و الأسلوب وسيلة للتخييل والتجسيم و التشخيص و التلوين و الإيحاء و الحركة و الأضواء و الظلال و الإيقاع الرتيب وهذا ما يطلق عليه البناء الفني للصورة الشعرية أو الأدبية"[4]. وقد تحدث أيضا عن منابع الصورة التي هي "تلك المصادر التي تمتد في جوانبها، وهذه هي الروافد التي تنتهي إليها لتتجمع في تشكيل متماسك، ونظم مترابط، وتشع منها خيوط تتماوج فيها الألوان والظلال، في تتابع وتدفق، الحركة تلو الحركة في انسجام منغم، وإيقاع رتيب... "[5]. أما عن منابع الصورة عنده ، إنّما تقوم على تصنيف هذه المصادر وفق أنواعها مما يمكن الدارس من تفسير الظواهر الفنية ، وملاحظة مدى مقدرة الأديب على توظيف منابع صوره لتأدية المعنى المراد، فهي التي يجعلها الأديب مادة لصوره الفنية بحيث لا تقف أمامه حين يروم تصوير معناه ، ولأنها كامنة في ذاكرته يستدعي بعضها ويفضله على بعض، ومعرفة هذا المستدعى تعين على التفسير النفسي للصورة فهي على الترتيب:

1- اللفظ الفصيح الذي يتناسب مع الغرض والعاطفة

2- والخيال بألوانه الخلابة كالاستعارة والتشبيه والكناية

3- الموسيقى بأنواعها

---

[1] المرجع نفسه، ص 383

[2] علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث، د ط، 1996م، ص11

[3] المرجع نفسه، ص15

[4] علي علي صبح، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، د ط، 1973 م، ص157

[5] المرجع نفسه، ص25

4- النظم والتأليف سواء أقام على الحقيقة، أو قام على الخيال والعاطفة وأما عناصر الصورة عنده، فهي: الحجم والموقع والشكل والطعم والحركة والرائحة

5- الصورة الجزئية التي تسهم مع أخواتها في تكوين الصورة الكلية من القصيدة

6- العاطفة التي تنتقي الألوان فتركز الأصباغ.

7-الشعور وهو الفارق الجوهري بين الفنون المختلفة فالصورة الشعرية الخالدة على وصل منه لا ينقطع وأما عناصر الصورة عنده، فهي: الحجم والشكل والموقع واللون و الحركة والطعم والرائحة[1]، وأما خصائص الصورة الأدبية عنده فهي: التطابق بين الصورة والتجربة والوحدة والانسجام التام والشعور والإيحاء[2]. فمربط الفرس في العلاقة بين الصورة والأسلوب فيرى أنه يقرن الأسلوب بالنظم ويرى: "أن الأسلوب في القصيدة يختلف عن القالب الفني لها وعن المحتوى وعن الصورة يتركب مثلا من معاني الألفاظ مفردة، ومن دلالات النظم والتركيب على هيئة معينة، ثم من النغم الذي يحدثه اللفظ لانسجام حروفه، أو من الإيقاع الذي تتجاوب أصداؤه من أجزاء النظم بعضها مع بعض، ومن تلك الصور والإيحاءات والظلال التي تشعها الألفاظ، وهي في رباط قوي وتلاحم بين معانيها من كل ما تقدم يتركب الأسلوب.

التراث العربي عرف الصورة مصطلحا ومفهوما وأعطاها حقها. وإن اختلفت تسمياتها وجهة تناولها لدى مختلف النقاد والبلاغيين، وتواصل الاهتمام بها إلى العصر الحديث، الذي شغلت لديهم دراسة الصورة حيزا واسعا من اهتمامات النقد العربي الحديث واختلفت الاتجاهات بين ناقد متأثر بالتراث العربي وبين آخر حاول الإفادة مما درسه. ويكادون يتفقون على أنها كيان فني متميز في العمل الشعري قائمة بذاتها. فالشعر لا يكون شعرا من غير صور لأنها جوهر في نسيجه، والصورة توضح للشاعر أولا ثم للمتلقي قيمة اللغة فيها، وعلى هذا فكل معنى شعري هو صورة تجسد وتجسم موقفه من العالم من خلال اللغة وتبرز قيمته الإبداعية من خلال توليفة بين المدرك و اللامدرك، ومن المعلوم الى المجهول.

ب- تطور مفهوم الأسلوب عند النقاد والبلاغيين العرب

عرف العرب القدامى سمة الأسلوب في الكلام والتعبير بشكل غير مقنن أو اتفاق على مـــاهيته كعلم أو كمنهج أدبي ملزم كما تعارف عليه المحدثون حاليا، حيث أنهم كانوا يعتمدون على الفطرة والعرف في مذاهبهم الأدبية المختلفة، سبيلهم في ذلك الحس النقدي القائم على سلامة السليقة اللغوية وعلى الانطباع، ذلك أن الفترة كانت فترة الشفوية الشعرية مقياس الكلام المثالي، وكان الكل يتتبع أشكاله ويتقيد بتفاصيله

[1] ينظر: المرجع السابق، ص ص27،28

[2] ينظر: علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص29

باعتباره من المسلمات. وبنزول القرآن الكريم انتقلت العرب من الشفوية إلى مرحلة الكتابة والتوثيق[1] فبه تمت النقلة الكبرى من جانب المعرفة الدنيوية والدينية، وكذلك تم الانتقال من الشكل التعبيري الشفوي إلى الكتابة الخطية، بحيث حدثت الولادة الكبرى للغة قياسا على الكتاب الكريم. ذلك أنه شَكَّل كتابة ومعرفة جديدة ورؤية أخرى للشكل اللغوي التعبيري الموجود، وأصبح في حد ذاته النموذج المحاجج للشكل اللغوي المعروف آنذاك، والمحرك الأساس فيما سيلحق باللغة من تغير بعد استيعاب لغته وشكل كتابته. أي جمع بين النموذج والمعيار في الكتابة والشفوية، وبدأت الدراسات المهتمة بالشعر واللغة تتطور مقترنة بدراسة الكتاب الكريم. حيث احتفى الدرس العربي منذ القرن الثاني الهجري بدراسة الأسلوب لفهم مباحث الإعجاز القرآني، لأن الكلام عن مختلف ما جاء فيه من القضايا كان أولى. وإن كان الشعر العربي أقدم في وجوده وأسبق وذلك لسببين: الأول لأن اللغة العربية قبل الإسلام كانت محدودة الأفق في التفكير، والثاني لم تكن وثيقة الصلة بالبحث العلمي واللغوي، فالبحث في القرآن كان الدافع للبحث في الشعر واللغة ولغة الشعر، فكان له فضل تكوين الذوق العلمي عند العرب والمسلمين وتسيير الجهد والبحث اللغوي إلى وجهته التي قررها القرآن، والفضل الكبير في ذلك يرجع للإشكاليات التي كان يطرحها أهل المذاهب المتفرقة آنذاك وما أفرزته من عظيم الأثر في تقوية الدرس اللغوي وتعميقه. فحظيت الدراسات الأدبية والبلاغية بنصيب وافر من النظر والعناية، مستغلين النموذج في القرآن إعجازاً وإشكالاً ومعنى.

انطلاقا من أن لب المشكلة يكمن في شكل اللغة، فقد أدى هذا الأمر إلى ظهور نقاد للأدب اختصوا بها وعملوا على وضع أسس لدراستها ومعايير لنقدها. واستدعت كثيرا ممن تعرضوا للتفسير أن يميزوا أكثر مدلول لفظة "أسلوب" عند بداية البحث الموازن بين أسلوب القرآن الكريم وما يقابله من أساليب الكلام العربي، فصار مطية لإثبات ظاهرة الإعجاز للقرآن الكريم، وإذا التفتنا إلى المعجميين فإننا نجدهم يعرفون الأسلوب بما يلي: "يقال للسطر من النخيل: أسلوب وكل طريق ممتد فهو أسلوب قال: الأسلوب الطريق و الوجه، و المذهب؛ : يقال: أنتم في أسلوب سوء ، و بجمع على أساليب، و الأسلوب: الطريق تأخذ فيه، و الأسلوب بالضم: الفن: يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه؛ وإن أنفه لفي أسلوب إذا كان متكبرا[2].

أما الأسلوب اصطلاحا "فهو طريقة الأداء، أو طريقة التعبير التي ينتهجها الأديب، العالم،.. للتعبير عن ما في نفسه، وما يريد أ ن ينقله إلى سواه بما يملكه من العبارات اللغوية أو هو "الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني"[3]. فغاية الأسلوب هي الطريقة المثلى المتوخاة لإيصال الفكرة والتعبير عنها باختيار مسبق للألفاظ

---

[1] ينظر: أدونيس، أحمد علي سعيد الشعرية العربية محاضرات في الكوليج دو فرانس باريس، دار غريب، بيروت، د ط، 1984م، ص ص 35،34

[2] ابن منظور، لسان العرب،ج1، المطبعة الكبرى الميرية، بولاق، مصر،1300ه، ص456

[3] ينظر: أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، ط6، 1996م، ص44

إلى المتلقي للتأثير فيه. والأسلوب بهذا التعريف نوعان: العلمي والأدبي، فالعلمي يوصل المعلومة ويظهر الحقائق مجردة واضحة إلى المتلقي بما أنها تهدف إلى إجلاء حقائق وهدفه خبري، نفعي، أما الأدبي فيهدف إلى التأثير في المتلقي ويسعى إلى تطوير صورة مسبقة، سواء متخيلة أو مجسمة أومحسوسة عن الفكرة المراد توصيلها. لا يشترط فيها التصديق أو الدقة أو العقلانية، فالأسلوب الأدبي يوظف ويستغل مجموعة من التنويعات والأجناس الأدبية لتحقيق ذلك المراد.

1- مفهوم الأسلوب في تراث النقاد العرب القدامى

بدأ البحث اللغوي عند العلماء العرب بمنحاه العلمي بدراسة مظاهر الإعجاز في القرآن، حيث سعوا إلى دراسة للخطاب القرآني وتحليله، وأبرزوا من خلاله رؤيتهم، واستنادا عليه انفتح أفق فكرهم. و به تفرقوا فرقاً بحسب وجهات النظر، وهو ماساهم في رسم آثار تكاد تكون نشأة الدرس اللغوي والأسلوبي والبلاغي في الهوية العربية الإسلامية. لأن نشأة التفكير اللغوي والبلاغي لم يخرج عن التفكير الديني مما أدى إلى أن تحتدم المواقف وتتصادم الأفكار، وبالتالي قام ما يشبه العلم الذي يلم بالقضايا والمسائل ويقيم الأصول ويحدد القواعد. ولما كان الكلام في التراث العربي الإسلامي محصلة لتطور حضاري طبيعي فقد تأسس على ذلك في مسائله وقضاياه، وتطور الجهد اللغوي إلى آفاق عالية من النمو المذهل. لأنه اتجه إلى اتجاهات معرفية متشعبة بالمعنى الذي جعل العلماء يوردون مفهومهم المتباين لمفهوم الأسلوب الذي ارتبط بمفهوم الكلام الإلهي ومقارنته بالكلام البشري،كما ارتبط بإدراكهم لوجود جانبين للأسلوب أحدهما خفي ملموس، والآخر متجسد في الصياغة اللغوية ومنهم :

الجاحظ: الذي يبرز لنا مفهومه للأسلوب فيقول: "فمن زعم أن البلاغة أن يكون السامع يفهم القائل، جعل الفصاحة واللكنة والخطأ والإغلاق والإبانة و الملحون والمعرب والصواب كله سواء، وكله بيانا، وكيف يكون ذلك كله بيانا"[1]. يقصد منه أن الرسالة التي تربط القائل بالمتلقي يجب أن تكون واضحة البيان مبتعدة عن الغموض كشرط للتواصل. ويؤكد على ذلك بقوله: "وإن كنت ذا بيان أحسست من نفسك بالنفوذ في الخطابة والبلاغة وبقوة المنة يوم الحفل فلا تقصر في التماس أعلاها صورة"[2] فصاحب البيان يحبب إليه استجداء اختيار اللفظ المناسب البين لما فيه من فرادة وتميز وحسن تركيب لما ينجر عنه من حسن صورة وعلو كعب فيه لأنه: "لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه، ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك..."[3]. فاختيار البيان والتوصل إلى

[1] الجاحظ ، البيان والتبيين، ج1، ص 162

[2] المصدر نفسه، ص200

[3] المصدر نفسه، ص115

مطابقة الدال مع المفهوم، أو تجسد المعنى المراد إيصاله مع اللفظ المتخير له من خلال قدرة المتكلم على بعث المفردات الكامنة في مخزونه الفكري للتأثير المطلوب في المتلقي.

أما ابن قتيبة: يقول عن الأسلوب: "وإنما يعرف فضل القرآن من كثر نظره، واتسع علمه، وفهم مذاهب العرب وأفنانها في الأساليب، وما خص الله به من لغتها دون جميع اللغات فإنه ليس في الأمم أمة أوتيت من العارضة والبيان واتساع المجال ما أوتيته العرب..."[1]. وتطرق إلى أنواع الخطب وطريقة تأديتها فيقول: "فالخطيب من العرب إذا ارتجل كلاما في نكاح، أو حمالة، أو تحضيض، أو صلح أو ما أشبه ذلك لم يأت به من واد واحد، بل يفتن فيختصر تارة إرادة التخفيف، ويطيل تارة إرادة الإفهام، ويكرر تارة إرادة التوكيد، ويخفي بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين، ويكشف بعضها حتى يفهمه الأعجمين، ويشير إلى الشيء ويكني عنه، وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال، و كثرة الحشد وجلالة المقام" فابن قتيبة يربط بين الأسلوب والمقام والحال ويوضح الطرق السليمة لأداء المعنى إلى المتلقي كل بحسب فهمه وقيمته الفكرية واللغوية، ومن ثم نصل إلى أن الأسلوب عنده هو أساس صناعة الشعر يجمع بين الرؤية التي يمتلكها الشاعر والاحتراف اللغوي والإيقاعي والجمالي، يتأمل المبدع من خلاله.

أما الخطابي فيقول: "وهاهنا وجه آخر يدخل في هذا الباب، وليس بمحض المعارضة والمقابلة، وهو أن يجري أحد الشاعرين في أسلوب من أساليب الكلام وواد من أوديته، فيكون أحدهما أبلغ في وصف ما كان بباله من الآخر في نعت ما هو بإزائه، وذلك مثل أن يتأمل شعر أبي دؤاد الأيادي والنابغة الجعدي في صفة الخيل... فيقال فلان أشعر في بابه أو مذهبه من فلان في طريقتها التي يذهبها في شعره، وذلك بأن تتأمل نمط كلامه في نوع ما يعنى به ويصفه، وتنظر فيما لقوله بالسبق، وقضيت له بالتبريز على صاحبه، و لم تبال باختلاف مقاصدهم وتباين الطرق بهم فيها "[2]، فالخطابي يقصد إلى الربط بين الأسلوب والغرض من ذلك أن الأسلوب رهين الموضوع وطبيعته وعلى ذلك الامتياز يكون حسب التخصص فيه.

و الباقلاني يقول: "إن نظم القرآن على تصرف وجوهه، وتباين مذاهبه، خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم، ومباين المألوف من ترتيب خطابهم، وله أسلوب يختص به ويتميز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد، غير المقفى، ثم إلى أصناف الكلام المعدل المسجع، ثم إلى معدل موزون غير مسجع، ثم إلى ما يرسل إرسالا فتطلب فيه الإصابة والإفادة، وإفهام المعاني المعترضة على وجه بديع وترتيب لطيف... وقد

---

[1] ابن قتيبة أبو محمد عبد الله بن مسلم، تأويل مشكل القرآن، شرحه ونشره السيد أحمد صقر، دار إحياء التراث، القاهرة، ط 2،1973م، ص12 و ما بعدها.

[2] الخطابي حمد بن محمد بن الخطاب البستي، بيان إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمد خلف ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة،ط2 ، 1968 م، ص ص65،66

علمنا أن القرآن خارج عن هذه الوجوه، ومباين لهذه الطرق"[1]، فيرى أن للقرآن أسلوبا مغايرا ومتفوقا على كل ما تعارفت عليه العرب فهو يجمع بين الجديد والتعليم والإبهار حد التعجيز البشري الواضح.

وعبد القاهر الجرجاني يقول: "واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء و أهل العلم بالشعر، وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرضٍ أسلوبًا- والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه- فيعمد الشاعر آخر إلى ذلك الأسلوب، فيجيء به في شعره، فيشبه بمن يقطع من أديمه نعلاً على مثال نعلٍ قد قطعها صاحبها، فيقال: قد احتذي على مثاله"[2]. وإن كان الاحتذاء في هذا المقام ليس احتذاء حذف الشخصية التام بل احتذاء الطريقة مع إضفاء اللمسة الذاتية لتكتسب الصفة والتميز.

يذهب معظم البلاغيين إلى أن مفهوم علم الأسلوب قد أخذ هويته التامة على يد الإمام عبد القاهر الجرجاني، "فمسائل هذا العلم تفرقت في كتب النقد والأدب والإعجاز القرآني...فكتاب دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني إذن هو أول كتاب تنتظم فيه مسائل هذا العلم"[3] لما في تحليلاته وتنظيراته ما يتفق مع الدراسات الأسلوبية الحديثة، وإن كان توجهه بائن إلى دراسة إعجاز القرآن واضحا وذلك "أنا إذا كنا نعلم أن الجهة التي منها قامت الحجة بالقرآن وظهرت، وبانت وبهرت، هي أن كان على حد من الفصاحة تقصر عنه قوى البشر، ومنتهيا إلى غاية لا يطمح إليها بالفكر، وكان محالا أن يعرف كونه كذلك إلا من عرف الشعر الذي هو ديوان العرب، وعنوان الأدب"[4]. فالأسلوب في التراث اللغوي في مفهومهم يقرن مع النظم، لأن الأسلوب عندهم لا يختلف عن رؤيتهم للنظم، باعتبار أنهما يشكلان خاصية لغوية لكل عمل أدبي يصدر عن إدراك واختيار، يجب أن يوظف فيه المبدع اللفظ حسب ذاتيته في تخير ألفاظ اللغة بوعي مع مراعاة حال المخاطب، أي أنهم يقولون بأن الجرجاني قد أضاف مفهوم الأسلوب في البلاغة العربية ، ولكن حصره في أصوله العربية وقواعدها، فالنظم يغيب معناه إذا لم يضبط بالنحو، وهو ما أسس عليه الجرجاني كتابه دلائل الإعجاز بقوله: "واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت، فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تُخِلْ بشيء منها"[5]،حيث يجعل من النحو أساسا لكل نظم، لأنه مفتاح للمعنى الغائب ولأن الألفاظ لا تدل على معانيها حتى يكون الإعراب معبرا لها، وأن أغراض المتكلم تكون ناقصة في معاني الكلمة حتى يكون النحو كاشفا لها، لأنه معيار هام للحكم بصحة جودة اللغة. بما يشبه الميزان فلا يتم رجحان معنى

---

[1] الباقلاني أبو بكر محمد بن الطيب، إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر ،دار المعارف، القاهرة،د ط، 1963م، ص35

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص428

[3] أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، 1998 م، ص85

[4] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص68

[5] المصدر السابق، ص127

كلام حتى يعرض عليه؛ فهو المقياس الذي نعرف به صحة كلام من غيره حتى يرجع إليه، والمتمكن من النحو يسهل عليه النظم، لأن بإدراك المبدع ذلك يسهل عليه الأسلوب.

ويزيد على شرط التزام النحو في جودة النظم، ضرورة النسج على طريقة مخصوصة تميز شاعراً عن شاعر آخر، لكي يتميز الأسلوب بتميز المبدع في نظمه من غيره من المبدعين، ويتضح لنا من هذه الصورة أن الجرجاني في طرحه لنظرية النظم أنه يؤكد فيها على التزام معاني النحو في التأليف الأدبي من خلال اختيار محاسن الكلام في ترتيب المعاني في النفس بطريقة حسب مقتضى الحال لتحقيق ما يسمى بالتجانس والتأثير في المتلقي.

لا شك في أن تأسيس مفهوم النظم على ما يرتضيه علم النحو يتطلب حضورا عقليا وتقييدا منطقيا للغة المبدع التي أساسها الإبداع والتي تتم عن إدراك تام لما يقوله، فالأسلوب الفني يولد من ما يصوره ويطرحه الذهن، و يقصد منه مخاطبة المتلقي، مع مراعاة حالة المخاطب، لأن النظم أساسه الروية والتفكير العميق، فالنظم استحضار فكرة داخل لغة تحت نظام واضح، وهذا ما يعطي قوة للأسلوب، ولبلاغته ولجزالته وتماسكه، وإن ينحو بنا الجرجاني في كلامه عن قيمة اللفظ من حَسُنَ أو قَبُحَ، في المفاضلة بين الألفاظ التي تكون خارج سياق الكلام، مخالفا بذلك سابقيه المتحيزين لفصاحة اللفظة وجمالها، فيذهب إلى الاعتقاد بأن جمال اللفظة لا يكون إلا من خلال مكانتها داخل نظام الجملة، أي بمثابة كوكب في مجرة الأسلوب، لأننا في طلبنا جمالها نحن نطلب الجمال في الأسلوب والميزة من حسن الصياغة.

أما الزمخشري فيقول تعليقا على فاتحة الكتاب الكريم: "فإن قلت لم عدل عن لفظ الغيبة إلى لفظ الخطاب، قلت: هذا يسمى الالتفات في علم البيان، قد يكون من الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة، ومن الغيبة إلى التكلم كقوله تعالى: (حتى إذا كنتم في الفلك وجرين بهم)... وقوله تعالى: (والله الذي أَرْسَلَ الرِّيَاحَ فَتُثِيرُ سَحَابًا فَسُقْنَاهُ إلى بَلَدٍ ميتٍ فَأَحْيَيْنَا بِهِ الأرضَ بَعْدَ مَوْتِهَا كَذَلِكَ النُّشُورْ) وذلك على عادة افتنانهم في الكلام وتصرفهم فيه، ولأن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع، وإيقاظا للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد"[1]، فنجد في طريقته يوظف مباحث إعجاز القرآن وعلم المعاني ويطبقها على النص القرآني كله، فقد سن أسلوبا جديدا في تفسير النص القرآني يقوم على علمي المعاني والبيان". الواضح أن الزمخشري في تحليله للنص القرآني يستند إلى مناهج البحث البلاغي من ناحية، والتركيب النحوي من ناحية ثانية، وأفاد من كل ذلك في كل مستوى من مستويات دراسته، محاولا الوصول إلى أقصى درجة من التذوق الانطباعي أحيانا، والرصد الموضوعي للخصائص الأسلوبية أحيانا أخرى، رابطا بين التأثير الانفعالي لدى المتلقي والخصائص التعبيرية في النص

[1] الزمخشري جار الله محمود، الكشاف عن حقائق غوامض التزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل،ج1، المكتبة التجارية القاهرة دط ، 1354ه ، ص10

الأدبي عامة والقرآني خاصة"[1]، واقتفى سبيله المفسرون المعاصرون في الدراسات الأسلوبية القرآنية فجاءت نظرته للأسلوب معتمدة كلية على هيئة النص الإسلامي، المستمدة من جذور مسلمات العقيدة الإسلامية وما تتضمنه من تعاليم الهوية. تخالف الأسلوبية الغربية الحالية التي تنبع من الأدب و وفلسفاتهم الإغريقية اليونانية وثقافاتهم المختلفة و تخضع لمنطق لغاتهم الغربية و إثنياتهم المختلفة الهوية والمرجعية.

أما الفخر الرازي يقول متناولا نظرته لقضية الإعجاز في القرآن: "ومن الناس من جعل الإعجاز في أن أسلوبه مخالف لأسلوب الشعر والخطب والرسائل، ولا سيما في مقاطع الآيات مثل: (يَعْلَمُونَ وَيُؤْمِنُونَ) وهو أيضا باطل من خمسة أوجه— الأول: لو كان الابتداء بالأسلوب معجزا لكان الابتداء بالشعر معجزا ثانيا– أن الابتداء بأسلوب لا يمنع الغير من الإتيان به الثالث– يلزم أن الذي تعاطاه مسيلمة من الحماقة في "إنا أعطيناك الجماهر فصل لربك وجاهر" وكذلك"والطاحنات طحنا" في أعلى مراتب الفصاحة الرابع– أنه لما فاضلنا بين قوله تعالى "ولكم في القصاص حياة" وقولهم: "القتل أنفى للقتل" لم تكن المفاضلة بسبب الوزن، والإعجاز إنما يتعلق بما به ظهرت الفضيلة الخامس– وهو أن وصف بعض العرب القرآن بأن له لحلاوة وإن عليه لطلاوة لا يليق بالأسلوب"[2]. هنا يعطي الرازي مفهومه الخاص للتفرقة و اللامفاضلة بين أسلوب القرآن والأسلوب البشري الذي يخضع لأهوائها وواقع كلامها من خطب وشعر ومستوى علمي ومجال تحدث. لأنه لكل واحد منها خصوصيته، وفردانيته وتكمن في آداء المعنى وطرق توصيله لأن الأسلوب وليد المبدع والمجال الذي يبدع فيه ويتفوق.

2) مفهوم الأسلوب في تراث النقاد و البلاغيين العرب القدامى

ونتعرض لجهود بعض منهم على سبيل التمثيل لا الحصر فنجد:

ابن رشيق المسيلي القيرواني الذي يقول في كتابه العمدة: "قال أبو عثمان الجاحظ: أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا واحدا، وسبك سبكا واحدا فهو يجري على اللسان كما يجري على الدهان، وإذا كان الكلام على هذا الأسلوب الذي ذكره الجاحظ لذ سماعه وخف محتمله، وقرب فهمه، وعذب النطق به، وحلى في فم سامعه، فإذا كان متنافرا متباينا عسر حفظه وثقل على اللسان النطق به، ومجته المسامع فلم يستقر فيها منه شيء"[3]، فابن رشيق يتبنى رأي الجاحظ في سلوك أسلوب الشعر الأجود، لأن القصيدة الجيدة هي التي تكون من مخاطب مجيد يورد قصيدته (رسالته)

---

[1] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، 1994م، ص21

[2] الفخر الرازي محمد بن عمر،نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز في علوم البلاغة وبيان إعجاز القرآن الشريف، القاهرة، مطبعة الآداب والمؤيد بمصر، دط،1317ه، ص6

[3] ابن رشيق أبو علي الحسن القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ج1، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية بيروت دط، 2004 ، ص224

في هيئة مفهومة جميلة ومتلاحمة الأجزاء بكلام سلس. ذاك هو الأسلوب الأمثل إلى متلقي واع يترتب عنه استساغة وتأثر.

وأما السكاكي فيقول: "ويرون أن الكلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب أدخل في القبول عند السامع، وأحسنُ تطرية لنشاطه، وأملأ باستدرار إصغائه، وهم أحرياء بذلك. أليس قِرى الأضياف سجيتهم، ونحر العشاء للضيف دأبهم وهجيراهم ؟ لا مزقت أيدي الأدوار لهم أديما، ولا أباحت لهم حريما أفتراهم يحسنون قِرى الأشباح فيخالفون فيه بين لون ولون، وطعم وطعم، ولا يحسنون قِرى الأرواح فلا يخالفون فيه بين أسلوب وأسلوب، وإيراد وإيراد؟"[1].

أما حازم القرطاجني فيقول: "إن أساليب الشعر تتنوع بحسب مسالك الشعراء في كل طريقة من طرق الشعر، وبحسب تصعيد النفوس فيها إلى حزونة الخشونة أو تصويبها إلى سهولة الرقة أو سلوكها مذهبا وسطا، بين/ ما لان وما خشن من ذلك. فإن الكلام منه ما يكون موافقا لأغراض النفوس الضعيفة الكثيرة الإشفاق مما ينوبها أو ينوب غيرها، ومنه ما يكون موافقا لأغراض النفوس الخشنة القليلة المبالاة بالأحداث"[2]، فيرى أن الشعر وليد نفسية الشاعر ومراده فهو يملك دفته وبيده سلوكياته الخاضعة لنفسيته التي بدورها يجب أن تنظر إلى المقام والحال والمتلقي ذلك لأن "الأسلوب هيأة تحصل عن التأليفات المعنوية، والنظم هيأة تحصل عن التأليفات اللفظية"[3]، فالأسلوب يكمن في إيراد المعاني وأوجهها وتأليفاتها، والنظم هو الهيكل الذي يقيده ويشكله ويصير قالبا له "ولما كان الأسلوب في المعاني بإزاء النظم في الألفاظ وجب أن يلاحظ فيه من حسن الاطراد والتناسب والتلطف في الانتقال عن جهة إلى جهة والصيرورة من مقصد إلى مقصد ما يلاحظ في النظم من حسن الاطراد من بعض العبارات إلى بعض ومراعاة المناسبة ولطف النقلة "[4]، حيث نجده يقابل بين الأسلوب الذي يكون في المعاني والنظم الذي يكون في الألفاظ من خلال المقارنة بين الشعر القديم وشعر المحدثين الذي يتفق في اللفظ ويختلف في المعاني لما عند المتأخرين من سهولة مخرج من جهة إلى أخرى، وحسن انتقال ودقة ملاحظة، ومن حركة نمو مطردة في القصيدة التي بقيت محافظة على عموديتها.

وأما ابن خلدون فيرى في سلوك الأسلوب عند أهل صناعة الشعر وما يقصدون إليه أن الأسلوب صورة ذهنية مهمتها للتراكيب المنتظمة على التركيب الخاص، لأن الصناعة الشعرية بمعنى الأسلوب "إنما ترجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص وتلك الصورة ينتزعها

---

[1] السكاكي يوسف بن أبي بكر بن محمد، مفتاح العلوم، ضبطه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية بيروت، د ط، 1983م، ص76

[2] حازم القرطاجني، المنهاج البلغاء وسراج الأدباء،تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1981م، ص355

[3] المصدر نفسه، ص364

[4] المصدر السابق، ص 364

الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان؛ فيرصُّها فيها رصًّا كما يفعله البنَّاء في القالب أو النساج في المنوال"[1]. فهو لم يقطع بضرورة وجوب ورود الأسلوب على قوانين النحو، وإنما جعل النحو والبلاغة والعروض والإعراب وسائل تجسيد الأسلوب، وهنا يفرق عن الجرجاني وينطلق من ما وصلت إليه البحوث في علوم اللغة، مما حذا به إلى فهم مصطلح الأسلوب بمثابة الصورة الذهنية مهمتها مطابقة التراكيب المنتظمة على التركيب الذاتي للمبدع، باعتبار أن صناعة الشعر أسلوب و ترجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص. فرأيه الذي يتبناه في مقاربته لمفهوم الأسلوب هو أنه دمج أطراف الكلام، بالملائمة مع الكلام المطبوع[2] ، مع ما يتصور في الذهن مع احترام مقاصد النحو ليحصل للكلام الرونق ويحدث للمتلقي اللذة في الأسماع وهي دلالة على حسن الإفادة وتبليغ الرسالة.

3) مفهوم الأسلوب عند النقاد العرب المحدثين

الأسلوبية منهج نقدي لساني تقوم على دراسة النص الأدبي دراسة لغوية، لاستخلاص أهم العناصر الأدبية المكونة للأدب، منطلقها الأساس النص الأدبي. فهي تنطلق منه لتصب فيه أوهي قراءة النص بالنص ذاته وتتفرع الأسلوبية إلى فروع حسب توجهات المدارس النقدية، فمنها الأسلوبية التعبيرية، والأسلوبية الأدبية، والأسلوبية الاجتماعية النفسية، والأسلوبية البنائية.... وغيرها من الأسلوبيات التنظيرية. أما أبرز رواد الأسلوبية الأدبية عربيا فهو عبد السلام المسدي و أحمد الشايب ومحمد عبد المطلب ومحمد الهادي الطرابلسي وصلاح فضل و شكري محمد عياد... ولعل أهم كتاب نظري تناول الأسلوبية بدقة هو كتاب الأسلوبية والأسلوب لعبد السلام المسدي .

يعتقد كثير من الدارسين العرب المحدثين أن للأسلوبية الغربية جذورا وأصولا في ثنايا كتبهم البلاغية والنحوية والأدبية والنقدية، وكذلك في كتبنا، أي في كتب الإعجاز التي درست النص القرآني وإعجازه وكتب اللغة والبيان والبلاغة والنقد ككتب ابن المقفع والجاحظ والمبرد وابن المعتز وعبد القاهر وقدامه بن جعفر و الآمدي والقاضي الجرجاني وابن طباطبا العلوي و السكاكي وابن خلدون وغيرهم. فأخذ مصطلحا الأسلوب والأسلوبية إقبالا واسعا واهتماما كبيرا عندهم بمختلف مرجعياتهم وتوجهاتهم الفكرية، حيث أثاروا حول مفهومهما حديثا وتداولا كبيرين بين منظر وشارح ومترجم لهما وبين من يدعي الجدة في تأصيله ومن يحاجج بقدم وروده في التراث العربي، فكتبت فيهما الكتب والمقالات العديدة و المتنوعة نتطرق إلى أهمها بقليل من التفصيل في تفسيرها للمصطلحين.

---

[1] ابن خلدون عبد الرحمن، المقدمة، ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، دار الفكر بيروت، ط1، 2004م، ص647

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص658

عبد السلام المسدي: له العديد من الدراسات والمباحث في هذا الميدان تنظيرا وتطبيقا، فكتابه التنظيري "الأسلوبية والأسلوب" يعد من مرجعيات الكتب في الميدان، يقول فيه: "وإذا فحص الباحث ما تراكم من تراث التفكير الأسلوبي وشقه بمقطع عمودي يخرق طبقاته الزمنية اكتشف أنه يقوم على ركح ثلاثي دعائمه هي المخاطِب والمخاطَب والخطاب، وليس من نظرية في تحديد الأسلوب إلا اعتمدت أصوليا إحدى هذه الركائز الثلاث أو ثلاثتها متعاضدةً متفاعلةً"[1]، ويقول في تحديد الأسلوب كذلك: "وهكذا تتنزل نظرية تحديد الأسلوب منزلة لوحة الإسقاط الكاشفة لمخبآت شخصية الإنسان، ما ظهر منها في الخطاب وما بطن، ما صرح به وما ضمن، فالأسلوب جسر إلى مقاصد صاحبه من حيث أنه قناة العبور إلى مقومات شخصيته لا الفنية فحسب بل الوجودية مطلقا"[2].

وكتاب آخر يحمل صفة التطبيق الإجرائي هو "قراءات مع الشابي و المتنبي و الجاحظ و ابن خلدون" وله كتاب هام لا يقل عن سابقيه لأنه بداية لتجسيد مرحلة الاستيعاب هو "النقد و الحداثة "، و الذي جاء في شكل أبحاث و مقالات يجمع فيه بين التنظير و التطبيق. وإن لم ننفي عنه سعيه الدائم في مختلف إصداراته المختلفة إلى تطبيق مبادئ الأسلوبية، معتمدا على ما استقاه من الأسلوبية الغربية، قصد إيجاد مجال تتقاطع فيه النصوص الأدبية العربية القديمة والحديثة.

فنجد للدراسة الأسلوبية موقعا تطبيقيا في كتابه النقد والحداثة حيث يدرس قصيدة أحمد شوقي "وُلد الهدى" تقوم على تجريب الأسلوبية بوصفها منهجا نقديا حداثيا، أثبت فعاليته الإجرائية في تطبيقات متعددة على عدد من النصوص الأدبية عند الأسلوبيين الغربيين. توصل فيه إلى أن الأسلوبية نحت في فترة تطورها إلى سبيل الاستقراء "الأسلوبية التطبيقية"، وسبيل الاستنباط "الأسلوبية النظرية" التي تخضع لعدة عوامل أوجزها المسدي في علامتين اصطلاحيتين هما: أسلوبية التحليل الأصغر و أسلوبية التحليل الأكبر أو أسلوبية السياق و أسلوبية الأثر، ويخلص المسدي في كتابه إلى تأسيس منهج شخصي يطلق عليه اسم أسلوبية النماذج؛ تحت راية الأسلوبية التطبيقية. يتكلم عنها فيقول: "وإذ قد بان أن مرامنا هو كشف النموذج الأسلوبي من خلال النموذج النصاني فلنسمها "أسلوبية النماذج" حيث تقوم معدلا تطبيقيا بين أسلوبية الوقائع وأسلوبية الظواهر، فتكون بذلك "أسلوبية النص" مثلما كانت الأخريان "أسلوبية السياق" و"أسلوبية الأثر مما أسماه "التضافر الأسلوبي". و" لمفهوم التضافر عند المسدي تفسير جيد يقترب كثيرا من مفهوم "النظم" عند الجرجاني"[3].

---

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، تونس، 1977م، ص57

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص ص 63،64

[3] ينظر: عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983م ،ص61 وما بعدها

يؤكد المسدي ويتوصل في كتبه إلى أن البلاغة والأسلوبية منطلقها هو النص الأدبي، وتطبيق الإجراءات تتم على الظواهر الأدبية. ويبقى المنهج المتبع الذي يختلفان فيه بسبب اختلاف الأسس المعرفية وبسبب أن الأسلوبية هي بديل عن البلاغة بحكم التطور والاستقلال.

الأسلوب أحمد الشايب فكتابه "الأسلوب" يعد من أولى بدايات المحاولات في دراسة الأسلوب وتمييزه عن البلاغة التي حاول إظهارها بشكل مغاير، فهو يعد "من أوائل من أرادوا إلى أن تكون البلاغة علم أسلوب"[1]، حيث قسمه صاحبه إلى خمسة أبواب جعل الباب الأول منه للبلاغة وعلاقتها بالنقد القديم وكيف أنها تقوم على الأدب الرفيع الذي يجيء بصورة رفيعة ولغة فصيحة، وأن الأدب يتكون من العاطفة والفكرة والعبارة اللفظية التي تسمى الأسلوب، أو هي الوسيلة اللازمة لنقل وإظهار ما في نفس الأديب وبين العلوم التي يتوجب عليه أن يعرفها من بلاغة ونقد ونحو وصرف وعروض... وغير ذلك من العلوم التي تبعده عن الخطأ في القول لفظا ومعنى[2]. والباب الثاني فيه مر إلى تعريف الأسلوب وتعرض إلى سوء الفهم الذي يعتري معناه عند العامة وحصره على العنصر اللفظي فقط التي يسميها بالأسلوب الذي هو طريقة لإظهار ما في نفسية الكاتب[3].

وقد قدم عدة تعريفات للأسلوب أهمها قوله: " الأسلوب ينصب بداهة على هذا العنصر اللفظي فهو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال، أو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني"[4]، كما تحدث عن الأسلوب عند المبتدئ والأديب البارع وطرق الإبداع فيه فالأسلوب عنده:

1- فن الكلام يكون قصصا أو حوارا، أو تشبيها أو مجازا، أو كناية أو تقريرا، أو حكما وأمثالا.

2-طريقة الكتابة، أو طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفه للتعبير عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير[5].

3-هو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني، أو النظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال

أو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني، فيقول: "وأعود ثانية إلى تعريف الأسلوب فقد غم الأمر على بعض الدارسين بصدد ذلك، أعود لأقول: "إن تعريف الأسلوب ينصب بداهة على هذا العنصر اللفظي، فهو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال

---

[1] مصطفى الجويني، الفكر البلاغي الحديث، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، 1999 م، ص35

[2] ينظر: أحمد الشايب، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية،ط6، 1996م ص ص 9،39

[3] المرجع نفسه، ص40

[4] المرجع السابق ، ص49

[5] المرجع نفسه ، ص40

أو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني"[1]. وتطرق في كتابه كذلك إلى طريقة تكون الأسلوب عند المبتدئ والأديب البارع وما يجب على الأديب أن يتبعه في خطوات مبينة[2].

الباب الثالث تحدث فيه عن الأسلوب والموضوع وفرق بين الأسلوب العلمي والأدبي وخصائصهما وكذلك فعل مع أسلوب الشعر و افتراق أغراضه عن النثر وأغراضه.

الباب الرابع وتحدث فيه عن صلة الأسلوب بالأديب واختلاف الأسلوب باختلاف الموضوع والمنشأ ليصل إلى أن الأسلوب هو الأديب نفسه وما يتبع ذلك من شخصيته ومستواه العلمي والفكري والثقافة....

الباب الخامس يتطرق فيه إلى صفات الأسلوب كالإيجاز و المساواة و السهولة والغموض والتصوير و أن الأسلوب الجيد يرجع إلى الوضوح.

محمد عبد المطلب كتابه المسمى بـــ" البلاغة والأسلوبية" يحاول فيه إيجاد علاقة بين البلاغة القديمة والأسلوبية الحديثة، من خلال استحضار مجموعة من آراء الدارسين العرب المعاصرين فيقسمه إلى خمسة أبواب – الأول وفيه يتطرق الكاتب إلى مفهوم الأسلوب في تراث القدامى المشارقة أولا ومنهم على سبيل الذكر لا الحصر، ابن قتيبة والخطابي والفخر الرازي وعبد القاهر الجرجاني. أما عند المغاربة فذكر ابن رشيق القيرواني وحازم القرطاجني وابن خلدون وتطرق إلى النحو وصلته بالأسلوبية ومستويات الدرس النحوي وصلته بالأعجاز القرآني وتحدث عن النظم والبلاغة والنحو، والمجاز وصلته بأداء المعنى وتأثيره على المتلقي. وفي الباب الثاني تحدث عن الأسلوب في تراث المحدثين وبالضبط تكلم عن كتاب (الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية) للحسين المر صفي وكتاب إعجاز القرآن والبلاغة النبوية لمصطفى صادق الرافعي وكتاب دفاع عن البلاغة لأحمد حسن الزيات، والأسلوب لأحمد الشايب وكتاب فن القول لأمين الخولي. وقد تتبعها لإبراز مفهوم الأسلوب ومعانيه ومجالاته الأدبية التطبيقية.

في الباب الثالث تطرق فيه إلى تاريخ الأسلوبية وقسمه إلى فصول، اهتم فيه أولا بنظرة تاريخية ثم بعد ذلك نحى إلى علم الأسلوب واتجاهاته ثم إلى تحديد مجال دراسته، وبعده إلى نظرية التوصيل من خلال حضور المبدع والمتلقي. يتوصل عبد المطلب من كتابه إلى أن العلاقة وثيقة جدا بين البلاغة والأسلوبية ذلك لأن منطلق دراستهما هو النص الأدبي والأدب، وكلاهما يقوم على المبدع و المتلقي والرسالة التي تربطهما مع اشتراط مراعاة حال المقام وما يتطلبه المقال مع قيمة المتلقي واستعداداته العقلية ووجوب ائتـــلاف هذا الثلاثي لكينــــونة هذا العمل الأدبي، وبالتالي حصـــول التقييم في مستواه الجمـــالي بالسلب

---

[1] المرجع نفسه،ص49

[2] المرجع نفسه،ص47

أو بالإيجاب. وبالنسبة لأوجه الاختلاف، فيرى أن الأسلوبية جاءت نتيجة منطقية لإخفاق البلاغة في مواكبة التطور الفكري والأدبي الحاصل للإنسان.

أما صلاح فضل فله العديد من الكتب التي اهتمت بالدراسة لأسلوبية نذكر منها: أساليب الشعرية المعاصرة، وعلم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، نكتفي بقول مهم منه يذلل لنا دراستنا للصورة الشعرية فيقول: "وكثير من الإجراءات والمبادئ الأسلوبية التي سبق لنا أن تعرضنا لها من قبل تفيدنا عند تحليل الصورة الأدبية ودراسة منابعها وأشكالها وتوافقاتها وتخالفاتها وما ينجم عن كل ذلك من تأثيرات، بل إن كثيرا من المواد البلاغية التقليدية ما زال يقدم ثروة خصبة ينبغي استغلالها في هذا الصدد، وكل ما يجب علينا اتخاذه لبعثه إنما هو عرضه على مقاييس علم اللغة الحديث ونفض الطابع التقعيدي المعياري الصارم عنه"[1] .

محمد الهادي طرابلسي يصرح في كتابه خصائص الأسلوب في الشوقيات الذي يدرس فيه شعر أحمد شوقي، الذي جاء في أحد عشر فصلا، بأنه قد لا يلتزم بالمنهجية التي يحددها حرفيا بل قد يرد فيها نقصان وزيادة أو تفصيل أو اختصار فيقول: "ارتأينا من الأنجع في الوضع الراهن أن يكون سيرنا من التطبيق إلى التنظير...ويقوم عملنا على قاعدة أركانها الثلاثة: الشعر واللغة والأسلوب"[2]. وقد قسم الطرابلسي عمله إلى ثلاثة أقسام كبرى ؛ الأول منه تناول فيه أساليب مستويات الكلام، وفي الثاني أساليب هيكلة الكلام، وفي الثالث أساليب أقسام الكلام. فالأول منه يبحث في مقومات الموسيقى فعمد إلى القيام بمجموعة من الإحصاءات لبحور الشعر والأوزان وحروف الروي ونسبة الاستعمال، مدعما رأيه بجداول توضيحية ومعقبا على كل مظاهرها الداخلية والخارجية، وأدرج بابا مستقلا للمقابلة التي رأى أن لها جانبا موسيقيا اعتمادا على أن "الأشياء تعرف بأضدادها"[3]، وفي القسم الثاني تناول جانب المرئيات "الصور" وأسس لها بقوله: "من الأسس المنهجية في الدراسة الأسلوبية إعطاء الأولوية للعلاقات المختلفة التي تربط بين الأشياء والتي تنتظم العناصر على تباعد الشقة بينها-كثيرا أحيانا- فتكون منها أنظمة متماسكة الجزاء."[4] فيدرس فيه علاقات التشابه ويدرس الحذف في التشبيه من مجمل ومؤكد وبليغ والعمق فيه والاستعارة بأنواعها التصريحية والمكنية والتمثيلية. ويورد في الفصل الثاني مصادر صور أحمد شوقي المختلفة الطبيعية الجامدة والمتحركة والأدب العربي. فالصورة الشعرية عنده هي التشبيه والتشخيص والتجريد. وخلص إلى أن الصور الشعرية عند شوقي متنوعة، منها البسيطة ومنها المركزة ومنها العنقودية ومنها الشبكية. وتطرق عبر ذلك إلى دور التصوير كالتعويض والتحويل. وفي فصل التراكيب تطرق إلى التقديم والتأخير والمقتضيات الصوتية

---

[1] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، ط1، 1998م، ص337

[2] محمد الهادي طرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، المطبعة الرسمية، 1981 م، ص10

[3] المرجع السابق، ص139

[4] المرجع نفسه، ص141

والاعتراض بتغيير المراتب، وأوضح كيف يأتي بين عناصر مختلف الجمل وعرج إلى أنواع الحذف في الجمل والمحركات (المسند والمسند إليه والمفعول به....)، وتطرق إلى حذف الواصلات كحروف الجر وحذف الأدوات المولدة للتراكيب، وحروف النداء ووسائل النفي والنهي والاستفهام. وأفرد فصلا للأساليب الإنشائية من استفهام وأمر ونداء، وتطرق إلى التعريف والتنكير وعلى المستوى الدلالي تطرق إلى دلالة الأعلام وأشكالها ودلالة المباني والمعاني والتخصيص والتعميم.

تعد دراسة محمد الهادي طرابلسي لشعر أحمد شوقي "الدراسة العربية الشاملة والوحيدة في مجال الأسلوبيات التطبيقية...، وقد بحثته من عدة جوانب أسلوبية فيها البلاغة والنحو والعروض. وحاولت أن تصل إلى نتائج تتصل بأسلوب شوقي. وفي هذه الدراسة جهد عظيم"[1]، فجاءت دراسته شاملة ووافية لهذا الجانب الأسلوبي التطبيقي، وهو معتمد بشكل متفق عليه في معظم الدراسات اللاحقة و ما يزال إلى الآن رائدا في الدراسات الأسلوبية التطبيقية على الصعيد العربي، وطريقته انتهجتتها كثيرا في مختلف مراحل دراستي.

القيمة التي تمثلها الأسلوبية في مجال الدراسات الأدبية العربية الحديثة، جاءت نتيجة توفيق بين التطورات السابقة من خلال المعرفة اللسانية، والنظرة العميقة في طبيعة الرؤية إلى النص الأدبي. ونحن نعرف قيمة تعبير جاكبسون الذي يقنن لموضوع العلم المنشود فهو ليس العمل، ولا الأدب بصفته تراكم مجموعة أعمال، وإنما هو "الأدبية"

[2] l objet de la science littéraire n est pas la littérature mais la littérarité

أي الصفة المجردة التي تجعل من عمل ما عملا أدبيا. وهذا ما يمكن أن نبني عليه يقينا فلا يمكننا تصور علم للأدب إلا بهذا الشرط، وعلى هكذا قاعدة تكرست الأسلوبية العربية، كإرهاصات علم جديد سرعان ما تفرع إلى مباحث لسانية مستقلة (علم المعاني، علم الأصوات...) وظهرت محاولات عديدة لتقديم هذا العلم الجديد بالمنهج المناسب إلى المتلقي العربي، ومنها على سبيل الذكر لا الحصر مثل محاولة سعد مصلوح الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، والدراسة الإحصائية للأسلوب، بحث في المفهوم والأجزاء والوظيفة[3]. وطريقته في تقديمها هو تحديد السمات الجديدة بالإحصاء والتي هي جديرة بالقياس الكمي ليحصل على مؤشرات كمية، تعينه في التوصل إلى نتائج موضوعية لها صفة الدقة، إلى جانب محاولة محمد العمري "تحليل الخطاب الشعري". وكثير من المؤلفات الأخرى التي لا يسع الموقف على التوقف عندها بصفة فردية على

---

[1] فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الآفاق الثقافية، القاهرة ،ط1، 2008 م، ص58

[2] - tzevetan todorov/ theorie de la literature texte de formaliste russes .paris .éd. le seuil .1965

[3] ينظر سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، والدراسة الإحصائية للأسلوب، عالم الفكر، الكويت العدد 03، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1989م

أكمل وجه، وقد تحول مفهومها فيما بعد إلى نقد أدبي "تأثري"و تأملات في علم الجمال إضافة إلى عوامل أخرى باعتبار تأثر الأسلوبيين العرب بالمدارس الغربية ومناهجها كالنقد الشكلاني في روسيا والنقد الجديد في أمريكا، وصارت أذنا بظهور "أسلوبيات متعددة" بما أنها فهمت وطبقت على أنها علم أخذ على عاتقه دراسة "أدبية" الأدب، ووجهت جل جهدها نحو تحقيق الهدف الذي ملت من سماعه الآذان الحديثة من تكرار حديث البلاغة القديمة، أي اعتقدت أنها في تناولها العمل الأدبي موضوعا خاصا وبمفاتيح غربية، فإنها تعمل على توسيع مجال البحث من اللغة إلى الأدب.

لا ريب أن علاقة التفاضل بين اللسانيات واللغة، وبين الأسلوبية والبلاغة لا زالت تكتنفها سمة العلاقة الغامضة. فكان لزاما على النقاد العرب المحدثين الاعتماد على "البلاغة" في إطار التأصيل للأسلوبية كعلم قائم بذاته، وعدم إلغائها كلية من أجل أن يكون لمنهج الأسلوبية جذورا علمية، وهو ما أبعد عنهم مشقة الاجتهاد في شق السبل الجديدة التي لم تكن كافية لتعريفها، فتيقنوا أن الأسس الواضحة هي التي تحكمها وتحددها. ولا غرو من أن عدم إدراك أهمية هذه الرابطة الكبرى ما زال يقود اليوم ببعض الباحثين المحدثين إلى التباين حول تقنين مفهوم الأسلوبية، مما جعلها مضطربة الاتفاق عندهم في بعض الفروق الأساسية، كالتمييز بين العلم والطريقة في قدرتهما على الاتفاق الدائم، على عكس البلاغيين العرب الأوائل الذين كانوا ينظرون إلى الأسلوب من خلال صفات القوة والتناسق والجمال، آخذين بعين الاعتبار في ذلك ما يقتضيه الحال، الذي يكون عليه المخاطِب. أما بالنسبة لجهة المخاطَب فيميزون في قيمته من خلال إلمامه بعلوم اللغة من نحو وصرف وبيان وعروض، وهذا ما يمثل لديهم إجماعاً. وهو منحى نجد له عند المحدثين من أضاف إليه جديداً في مفهوم الأسلوب.

التعريف بالشاعر

التعريف بعفيف الدين التلمساني (610 ه/690ه)

هو أبو الربيع عفيف الدين سليمان بن علي بن عبد الله بن علي بن ياسين العابدي الكومي، أما الكومي فنسبة إلى قبيلة "كوميه" التي ينتسب إليها مؤسس الدولة الموحدية عبد المؤمن بن علي وهي إحدى فروع زناته. ولد سنة 610ه/1213م. يقول عنه قطب الدين اليونيني في شخصه: "رأيت جماعة ينسبونه إلى رقة الدين والميل إلى مذهب النصيرية، وكان حسن المعاشرة،كريم الأخلاق، له حرمة ووجاهة وخدم في عدة جهات بدمشق وولد سنة1213،610م وتوفي في 05رجب سنة 690ه/1291م ودفن بمقابر الصوفية"[1]. وكانت تلمسان في هذا القرن منبتا خصبا للعديد من رجال التصوف على غرار أبي مدين التلمساني ومكان كل ما اتصل بالزهد والنسك والكرامة... وهو وقت كانت فيه كلمة الصوفي مسموعة والتي لا ترد، لأن أهلها كانوا يجلون كل ما له علاقة بالدين والكرامة، ورحل في شبابه إلى مصر وفيها رزق بابنه "محمد" المدعـــو شمس الدين التلمساني (ت688ه) وكان شاعرا مثلــه. وكان يلقب بـــ"الشاب الظريف" لميله إلى المجون، وشعره فيه تشبيب بالنساء والغلمان، وكان أبوه يقول واصفا طريقته تلك: "إن إفراط شمس يعينه على أن يكون صوفيا متحققا على طريقة الملامتية، أي إدعاء الفجور و الظهور بمظهره والتقوى والورع في باطنه"[2]. ولقد حاول أتباع والده تفسير شعر الشاب الظريف تفسيرا صوفيا.

لما كان في مصر التقى هناك بـــ"ابن سبعين" ونهل من فكره كثيرا من أفكاره الصوفية، ثم تحرك مرتحلا إلى الشام بعد ذلك، حتى وصل إلى مشارف تركية. وقد التقى في رحلته هذه بالشيخ صدر الدين القونوي (ت672ه)، والذي أثر في شخصه أيما تأثيرما أحدث " تحولا خطيرا في مساره الروحي، فقد تعرف من خلال شيخه القونوي على عالم فسيح، هو عالم (ابن عربي) الذي تعمق بالتجربة الصوفية حتى اخترق الفقه والفلسفة وعلم الكلام."[3] وكذلك في طريقة تفكيره الصوفي وسلوكه، ثم التقى بالعالم الصوفي والفيلسوف محمد بن إسحاق بن يوسف بن علي المعروف باسم صدر الدين الرومي(ت 673ه)، والذي كان من أكبر تلامذة محي الدين ابن عربي الذي تزوج أمه ورباه. وهناك من يتحدث عن تأثر عفيف الدين بمحي الدين بن عربي فالشيخ أثير الدين يقول عنه: "هو أديب ماهر جيد النظم، تارة يكون شيخ صوفية، وتارة كاتبا، قدم علينا ونزل خانقاه سعيد السعداء عند صاحبه شيخها شمس الدين الأيكي وكان منتحلا

---

[1] أبو إسماعيل الهروي، شرح منازل السائرين إلى الحق المبين،ج1، شرح عفيف الدين التلمساني، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية دار تركي للنشر،، دط،ص29

[2] عبد المنعم حفني، الموسوعة الصوفية أعلام التصوف والمنكرين عليه والطرق الصوفية، دار الرشاد، ط1، 1992م، ص85

[3] يوسف زيدان، ديوان عفيف الدين التلمساني دراسة وتحقيق دار الشروق، مصر، دط، 2008 م، ص12

في أقواله وأفعاله طريقة ابن عربي"[1]. و هو الأمر الذي أدى بابن تيميه الذي كان يقول فيه: "أن التلمساني أشد كفرا، فلقد كان ابن عربي يحض على مكارم الأخلاق. ولكن الفاجر التلمساني الملقب بالعفيف،كان يتفلسف كأستاذه الصدر الرومي، ولهذا الأخير كتاب عنوانه مفتاح غيب الجمع والوجود يميز فيه بين الوجود المطلق أي الوجود بالاسم كما نقول الحيوان ونفى بذلك الحيوان على إطلاقه"[2]. وقد عمل في الشام حينما استقر في دمشق في الإشراف على تحصيل رسوم الخزانة وقد توفي سنة (690ه/1291م).

كان للتصوف الأثر الجليل على الأعمال الأدبية والشعرية للتلمساني. عكس فيها نظرته الاجتماعية والدينية، حيث خلف لنا عددا من الكتب المخطوطة وكانت كما يلي[3] :

1-شرح كتاب منازل السائرين إلى الحق المبين للهروي

2-شرح كتاب المواقف للنفري

3- شرح تائية ابن الفارض المسماة نظم السلوك

4-شرح كتاب فصوص الحكم لابن عربي

5-شرح قصيدة العينية لابن سينا وسماه الكشف والبيان في معرفة الإنسان

6- الديوان الشعري الذي بين أيدينا الذي حققه الأستاذ الدكتور العربي دحو زمانـــه

كان للفترة التي عاشها عفيف الدين التلمساني - أي في العصر المملوكي- مظاهر وأحداث سياسية ودينية متشنجة وخطيرة حدثت. أين جمع مفهوم التصوف بين تناقضات فكرية كبيرة، حدثت بين المتصوفة وأتباع السنة. والجدل تركز في طريقة الإتباع لما كان لمكانة الطريقة الصوفية و الشخصيات المتصوفة ونظرتهم للدين التي سيطرت على أفئدة الناس من هيبة وقيمة عرفانية، وكان لكل فريق السجال في الحظوة لدى المحكومين والحاكم على السواء. فظهر نوع من التبحر في التصوف النظري الفلسفي وقواعده، ومن أعلامه الذين عاصرهم أو عايشهم أو نهل من فكرهم، نجد أبا مدين الغوث التلمساني (ت 594ه)، وابن عربي (ت638) وابن الفارض (ت632) وعبد الحق ابن سبعين (ت 667)، والقاشانى (ت 735) وابن عطاء السكندرى البدوي المعروف بالملثم (ت662)، وعبد الكريم الجيلى، وزروق الفاسى... وكانوا في قلة ما لبث أن اختفت أفكارها عندما عم الجهل وصار التصوف العملي على انتشار الطرق الصوفية...و بالتالي دخل العوام فيها. كما كان لانتشار مفهوم التصوف السني الذي يستند إلى فكر ابن تيميه وما استند عليه من أدلة قرآنية وسنة نبوية ومحاربته لتقديس البشر من الأئمة والأولياء الصوفية الأثر البالغ في انطفاء هذا النوع من التصوف. أما مفهوم التصوف عند عفيف الدين التلمساني فيدور في غالبه

[1] أبو إسماعيل الهروي، شرح منازل السائرين إلى الحق المبين، ص 30

[2] عبد المنعم حفني، الموسوعة الصوفية أعلام التصوف والمنكرين عليه والطرق الصوفية، ص ص 84،85

[3] ينظر: يوسف زيدان، ديوان عفيف الدين التلمساني دراسة وتحقيق، ص22

على تأويل قوله تعالى: " أَلا إِنَّ أَوْلِيَاءَ الله لَا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُونْ "[1] من خلال قصرها على الأولياء الصوفية وما يجب من صفات خاصة لولاية الله، وما يجب من صفات لكل تقي قبل وبعد نزول القرآن الكريم. باعتبار أنها تقربهم من لله تعالى زلفى وما يعتقد فيها من النفع والضر والشفاعة والحياة الأبدية...تحت عباءة التصوف.

كان للمدة التي عاشها العفيف التلمساني مع صدرالدين الرومي، أثرها البالغ في تكون شخصيته الصوفية، بمختلف الأفكار المتعدية للعرف والتقاليد آنذاك. مما انعكس جليا على شعره، حيث وافقت تلك الفترة انفتاح الحضارة الإسلامية على الحضارات الأخرى، مثل اليونانية والهندية التي تدفقت نهالا عليها بمختلف الكتب والمفاهيم الجريئة على ثوابت الدين، التي كانت لا تقرب آنذاك. فكان للأفلاطونية التي تأثر بها الفكر الصوفي والتي تطور بها علم الكلام والجدل...والتي شكلت فيما بعد مجال نقاش طويل كان له انعكاس واضح في شعر عفيف الدين. ولو أن هذه التجربة الفلسفية هي تحصيل حاصل لما تلقاه وبما نشأ عليه الشاعر فكانت تجربته مزدوجة يمكن العثور عليها في ديوانه ظاهرة في نشأتها العقائدية، وفي اكتمالها الفلسفي والذي ينادي به في ثنايا قصائده.

[1] يونس الآية 62

الفصل لأول
المستوى الصوتي في ديوان عفيف الدين التلمساني

أ) الموسيقى الخارجية

1- الوزن و الإيقاع

2- وصف البحور

3- نظام القوافي

4- الحروف العربية واستخداماتها رويا

5- الايطاء

6- التصريع في المطالع

7- التوافق بين العروض والضرب

ب) الموسيقى الداخلية

1- الصوت المهموس

2- أصوات الصفير

3- التكرير

4- التماثل الصوتي والنداء

5- التماثل الصوتي وحروف اللين

6- التكرار

7- التقطيع العمودي

8- الجناس

يسعى أغلب الشعراء في سبيل تحقيق الذات الإنسانية إلى تجسيد نوع من التوافق الروحي مع العالم المحيط بهم، في قالب لغوي فني تتلقاه النفس البشرية وتستسيغه، فيعمدون إلى إنتاج نصوص كلامية خاضعة لمقاييس واعتبارات صوتية متعارف عليها متداولة، لأن الصوت يحدث في المتلقي الشعور باللذة والمتعة ويحرك فيه الخيال، ويضمن للشاعر المجيد الخلود و التداول. وكما أن ائتلاف مجموع العناصر الصوتية فيما بينها داخل الوحدة اللغوية تكون لنا هيكل القصيدة أو المقطوعة، وتكسبها جماليات وترسم إطارها الفني وبناءها الصوتي ليكون صورتها الشعرية مستغلة الخصائص الطبيعية للصوت، لأن" الصوت هو آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظا ولا كلاما موزونا ولا منثورا إلا بظهور الصوت"[1]. ولذلك نجد الشعراء يبحثون في اللغة عما يناسبهم ويوافق كلماتهم، فهم يحبذون "التوسع في معرفة العربية ووجوه استعمالها، والعلم بفاخر الألفاظ وساقطها ومتخيرها ورديئها"[2]. لأن الألفاظ المتخيرة تعني جودة اللغة وتراتبها داخل النسيج اللغوي.

فالصوت الصادر عن الإنسان كان ولا يزال مبحثا في غاية الأهمية لتأسيس نسق اللغة، لأن حدها "أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"[3]. وتكمن أهمية الصوت في النص الشعري من خلال إقترانه بالمعنى أولا وبالإيقاع الذي ينجم عنه وما يتركه من قيمة سماعية على المتلقي. باعتبار أنه يؤدي إلى المعرفة الجيدة بالعلاقات الناشئة بين الدال والمدلول، وما تحيله إلينا أو ما تجعلنا نتصوره، لأن الصوت آليا يستدعي المعنى المستقر ذهنيا في النفس.

فاللجوء إلى البدء بالتحليل الصوتي لديوان عفيف الدين التلمساني، نابع من كونه عنصرا هاما في التحليل الأسلوبي. ولأنه مكون ثابت في النص الشعري ومطية لدراستي للصورة الشعرية، لأن "علم الأصوات فرع رئيسي لعلم اللسانيات فلا النظرية اللغوية، ولا التطبيق الأسلوبي يمكن أن يعملا بدون علم الأصوات. وليس ثمة وصف كامل للغة بدون علم الأصوات"[4]. فلا يتم الفهم العميق للنص الشعري وصوره الجمالية دون رصد إمكانيات اللغة وإيضاح الرموز الصوتية المستعملة في لغة الشاعر، لأن "الدراسة اللسانية للشعر(وهي متوافرة في الدراسة الأسلوبية) تأخذ بأيدي الدراسات اللغوية والصوتية والنقدية"[5].

أ – الموسيقى الخارجية

[1] الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص79
[2] ابن الاثير ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،ج1،تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانه، مطبعة النهضة، مصر، ط1، 1960م، ص222
[3] ابن جني أبو الفتح عثمان، الخصائص،ج1، تحقيق محمد علي النجار، دار الشؤون الثقافية، بغداد،ط 4 ، 1990م، ص34
[4] فوزي الشايب، محاظرات في اللسانيات، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 1999م، ص48
[5] محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، دار غريب، القاهرة، دط، 2002 م، ص21

1) الوزن و الإيقاع

يقول قدامه بن جعفر في تعريفه للشعر:"الشعر كلام موزون مقفى يدل على معنى"[1]، وهو قول على رغم ما زيد فيه أو انتقص من قيمته من طرف من جاء بعده من النقاد والبلاغيين إلا انه يعتبر به لما فيه من تمييز بائن للشعر عن النثر، و فيه يحصر قدامه شكله العام في اللفظ و الوزن و القافية والمعنى فيردف في كلامه قائلا: "فليس من الاضطرار إذا أن يكون ما هذه سبيله جيدا أبدا ولا رديئا أبدا، بل يحتمل أن يتعاقبه الأمران مرة هذه وأخرى هذه على حسب ما يتفق، فحينئذ يحتاج إلى معرفة الجيد و تمييزه من الرديء"[2]. ذلك أن الشعر عنده تمييز بين أكثر من نمط منه: شعر في غاية الجودة و هو ما اجتمعت فيه الأوصاف المحمودة كلها وخلا من الخلال المذمومة، وشعر في غاية الرداءة على العكس من الأول، وشعر يتنزل بين الطرفين بحسب قربه من الجيد أو الرديء، أو وقوفه في الوسط بمعنى لا جيد ولا رديء. ويبقى الوزن ركنا ثابتا يقوم عليه بناء الشعر على حد فهمنا.

أما ابن رشيق القيرواني فيقدم مفهومه للشعر فيقول: "كان الكلام كله منثورا فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها. وطيب أعراقها. وذكر أيامها الصالحة، وأوطانها النازحة، وفرسانها الأنجاد، وسمحائها الأجواد ، لتهز أنفسها إلى الكرم، وتدل أبناءها على حسن الشيم؛ فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلما تم وزنه سموه شعرا؛ لأنهم شعروا به: أي فطنوا "[3].

هو قول يميل إلى إبراز أهمية العاطفة والشعور في الشعر، أي بزيادة على قول قدامه السابق. تحولاً عند ابن سينا الذي يعرف الشعر بقوله: "إن الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية. وعند العرب مقفاة، ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الأخرى"4، فهو يبرز عنصر الزمن وخاصية التناسب الصوتي بين أحرف الكلمات، ومنه إلى كيفية إيراد الوزن وتساويه في نطق مكوناته.

---

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص64

[2] المصدر نفسه، ص64

[3] ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ،ج1، ص12

[4] ابن سينا، فن الشعر من قسم المنطق من الشفاء، تحقيق عبد الرحمن بدوي النهضة العربية القاهرة، د ط، 1953م، ص161

أما حازم فيقول في أهمية الوزن: "فإن الأوزان مما يتقوم به الشعر ويعد من جملة جوهره. والوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات و السكنات و الترتيب". فنراه يدعو إلى التناسب، لأنه يشكل صورة هامة داخل النظام الشعري، وبالتالي تتوالد من خلاله الأوزان الشعرية المختلفة التي تتآلف داخلها الأجزاء في مجموعات متساوية. أي بحسب أعداد المتحركات و السواكن وبحسب وضع بعضها و ترتيبها مما يسهم في قوتها وضعفها.

يتضح من خلال هذا، أن الوزن ركن لا غنى عنه في التفاوت بين الشعرية والنثرية، فالكلام إذا خلا منه لا يدخل في معنى الشعر إلى جانب المحاكاة و التخييل.

فالوزن في مفهوم النقاد ليس قصده الزينة، بل قصده التأثير في المتلقي بما يتيحه من إضافة جمالية للشعر. لأن التحليل الصوتي لا يكتفي "بدرس الوزن وهو الإطار الخارجي الذي يمنح القصيدة من التبعثر، وإنما يدرس إلى جواره الموسيقى الداخلية من تناغم الحروف وائتلافها، وتقديم بعض الكلمات على بعض واستعمال أدوات اللغة الثانوية بوسيلة فنية خاصة، وغير ذلك مما يهيئ جرسا نفسيا خاصا، يكاد يعلو على الوزن العروضي ويفوقه"[1] لذلك ارتأيت أن أبدأ في دراستي لديوان التلمساني بدراسة الموسيقى الخارجية (الإطار) ثم أنتقل بعد ذلك إلى الموسيقى الداخلية (الحشو).

2) وصف البحور و الأوزان

يقوم النص الشعري بطبيعة تكوينه على انتظام مكوناته اللغوية والصوتية والمعجمية والتركيبية والدلالية بطريقة آلية، تعتمد أساسا على التجانس والتشاكل بين وحداته. بحيث تتناسب كل وحدة لغوية في النص مع الوحدة التالية سواء بالسلب أو الإيجاب في أي موضع من مواضع بنائه، وهو ما ينتج عنه نوع من التفاعل المستمر بين وحداته، وهو ما يهدف من خلاله الشعراء إلى تحقيق أكبر قدر ممكن من التناغم الإيقاعي في نصهم الشعري، سعيا منهم للتأثير في المتلقي وكسبا في الجمالية الفنية للعمل الأدبي، وبالتالي السعي الدائم للخلود. فالتجانس الصوتي أو التركيبي في البناء الشعري يولد الإيقاع وتحدث به اللذة والمتعة الفنية. وهو ما يذهب إليه حازم القرطاجني في خاصية الترتيبات الشعرية المتناسبة التي تتولد من الوزن الشعري، والتي تساهم بطريقة جميلة في تنظيم بنائه اللغوي، وهي ظاهرة التناسب الصوتي التي تعد وسيلة من وسائل البناء الشعري. ونتيجة لذلك فـــ" كلما وردت أنواع الشيء وضروبه مترتبة على نظام متشاكل

[1] رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، د ط، د ت، ص16

وتأليف متناسب، كان ذلك أدعى لتعجيب النفس وإيلاعها بالاستماع من الشيء ووقع منها الموقع الذي ترتاح له"[1]. فالتشاكل الذي يقصده حازم لا يعني التطابق، وإنما يعني بالدرجة الأولى التناظر والتوازي الذي يتولد من العناصر المتقابلة. بدءا من الأصوات اللغوية المفردة وانتهاءا بالتراكيب المبنية على نسق معين في صورة متناظرة مع نسق آخر. سواء كان بشكل متجاور أو في الجانب الآخر الموازي له في الشطر الثاني من البيت، أو في الأبيات الأخرى التالية بصورة رأسية، وهو ما توصل إليه جاكبسون (خاصية التوازي الصوتي والنحوي التي تتولد منها الشعرية) والذي لا يختلف عما جاء به العرب، بل تتطابق نظرته إلى حد كبير مع رؤية الأخير لطبيعة التشاكل أو التوازي ووظيفته التأثيرية على المتلقي مع حازم القرطاجني. فيرى جاكبسون أن في الشعر "يكون الوزن بالضبط هو الذي يفرض بنية التوازي، البنية التطريزية للبيت في عمومه، الوحدة النغمية وتكرار البيت والأجزاء العروضية التي تكونه تقتضي من عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعا متوازيا، ويحظى الصوتي هنا بالأسبقية على الدلالة. وعلى العكس من ذلك نجد في النثر أن الوحدات الدلالية ذات الطاقة المختلفة هي التي تنظم بالأساس البنيات المتوازية"[2] .

والعناية بالوزن والإيقاع في الشعر لم تقتصر على القدماء فحسب، بل اهتم بهما المحدثون أيضا ورأوا أن "الشعر ليس في الحقيقة إلا كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب"[3]. وهذا ما يمتاز الشعر به عن غيره من فنون القول المختلفة. لهذا ليس الوزن شكلا خارجيا يجمل به القول الشعري، ويضاف إليه بحيث يمكن التخلي عنه متى شئنا ذلك لـــ" أن الوزن هو وسيلة لجعل اللغة شعرا، وينبغي أن ندرسه على أنه كذلك"[4]. ولكن لا يعني ذلك أنه بالوزن وحده يتقوم الشعر، فلابد ـــ كما يرى جون كوهين ـــ أن تتضافر الخصائص الصوتية مع الخصائص الدلالية في بناء القصيدة الشعرية؛ إذ "لا وجود له [أي الوزن] إلا باعتباره علاقة بين المعنى والصوت"[5]. وعلى الرغم من أهمية التناسب في جذب النفوس، فإن التنوع في تشكيل الوزن والتباعد بين العناصر المتماثلة يكون أخف على النفس وأبلغ أثرا، لأن "النفس في النقلة من بعض الكلمة المتنوعة المجاري إلى بعض على قانون محدود راحة "شديدة"، واستجداداً لنشاط السمع بالنقلة من حال إلى حال..."[6]، و بهذا التنوع في تتابع العناصر المتناسبة يخلو الكلام من الركاكة أو التنافر، اللتان تحدثان من عملية تتابع السواكن أو تتابع الحركات في النص الشعري.

---

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص245

[2] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية ترجمة محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988م، ص 108

[3] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، لبنان، ط 4 ، 1972 م، ص22

[4] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص108

[5] جون كوهين، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، مكتبة الزهراء، بالقاهرة، ط1، 1985م، ص66

[6] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص123

ورد في ديوان عفيف الدين التلمساني- الذي حققه الأستاذ الدكتور العربي دحو- قصائد جاءت في معظمها تتناول الحب الصوفي، وما فيه من تناول للمكان والمرأة و الخمرة والرحلة... وكلها تصب في المسلك الصوفي الذي توخاه لنفسه، أي أنه ابتعد عما سار عليه معظم الشعراء من مدح وهجاء ووصف وتغزل. لذلك اعتمدت المنهج الإحصائي من خلال إحصائيات وجداول بيانية، لإبراز مختلف صور ورود أشعاره، فبان لي مايلي:

جاء الديوان الذي بين أيدينا في مائتين واثنتين وعشرين قصيدة، متفاوتة في عدد الأبيات ومتنوعة حسب البحور الواردة فيه. وعدد الأبيات الواردة فيه كانت ثلاثة وستين و مئة وألفين (2163) بيتا فكان توزيعها كما يلي:

1) الطويل: هذا البحر "من أشهر البحور وأقدمها وأكثرها دورانا على ألسنة الشعراء"[1]. موحد التفعيلة، وقد ورد في الديوان من خلال65 قصيدة، أي بمعدل 32,83 %، وقد بلغت أبياته709 بيتا ، أي بنسبة32,83 % ومعدل أبياته كان بنسبة 10,29 % بيت في كل قصيدة، ومعظم أبياته تختلف في العدد أكبرها كانت بـــ 29بيتا أصغرها كان بـــ03 أبيات .

2) الكامل بحر موحد التفعيلة استخدمه العرب تاما ومجزوءا. وقد استعمل شاعرنا التام منه 43 مرة، أما المجزوء فورد خمس مرات، أي بنسبة 21,62 %، أما عدد أبياتهما فكانت بعدد 424 بيتا للتام، و46 للمجزوء. بمجموع 470 بيتا، أي بنسبة21,76 % أقصر قصائده كانت بـــ03 أبيات والأطول بعدد 19 بيتا.

3) البسيط :بحر مزدوج التفعيلة. ورد في شعر العرب تاما باعتبار المخلع البسيط بحرا مستقلا عنه، فشاعرنا أورده بعدد ثمان وعشرين 28 قصيدة، أي بنسبة12,61 %. ومجموع أبياته كانت بعدد 289 بيتا، أي بنسبة 13,38 % . وقصائده تتباين بين الطول والقصر، أطولها 38 بيتا و أقصرها 04 أبيات.

4) السريع :بحر مزدوج التفعيلة لا يرد إلا تاما. وقد بنى عليه التلمساني 23 قصيدة، أي بنسبة 10,36 % . عدد أبياته 223 بيتا، أي بنسبة 10,32 % تتراوح أبيات قصائده بين 03 و 22 بيتا .

5) الخفيف :بحر مزدوج التفعيلة ويرد تاما ومجزوءا. ورد بعدد 22 قصيدة، أي بنسبة 09,90 %. أما عدد أبياته فكانت 200 بيتا، أي بنسبة 09,26 % . وقصائده تختلف بين الطول و القصر ما بين 02و27 بيتا.

6) الوافر :بحر موحد التفعيلة يرد تاما ومجزوءا. استخدمه شاعرنا تاما 12مرة، منها مرة واحدة مجزوءا أي بنسبة 05,40 %. وجاءت قصائده متفاوتة في عدد الأبيات بين 07و 12 بيتا، أما عدد أبياته فكانت 105 بيتا، أي بنسبة 04,86 %.

7) المخلع البسيط :بحر مزدوج التفعيلة. ورد 05مرات، أي بنسبة02.25 %. أما عدد أبياته فهي 30بيتا. أي بنسبة 01,38 %. تتراوح قصائده بين 04 و 09 أبيات.

---

[1] حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي دراسة فنية عروضية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1989م، ص43

8) المديد: مزدوج التفعيلة. استعمله شاعرنا خمس مرات، أي بنسبة 02.25 %. أما عدد أبياته فكانت 39 بيتا بنسبة01,81 % . اختلفت أبيات قصائده بين 04 و11 بيتا.

9) الرمل :بحر مزدوج التفعيلة ويرد تاما و مجزوءا. ورد في الديوان بشكليه سبع مرات، عدد أبياته كان ستة وأربعين 46 بيتا، أي بنسبة 02,13 % . تراوحت أبيات قصائده بين ثلاثة واثني عشر بيتا.

10) الرجز :بحر موحد التفعيلة، ويرد في أشعار العرب تاما ومجزوءا ومشطورا ومنهوكا. ورد مرتين في ديوانه، الأولى بسبع أبيات و الثانية باثني عشر بيتا بنسبة 0,88 %.

11) المتقارب :ورد مرتين بستة أبيات في كل قصيدة، أي اثنا عشر بيتا بنسبة 0,55 %.

12) الدوبيت :يقول عنه العروضيون بأنه: "سمي بذلك لأن دو بالدال المهملة في لغة الفرس معناها اثنان، وغالبا ما ينظم منه بيتان، وله خمسة أعاريض وسبعة أضرب"[1]. وقد وصفوه بأنه: فعلن متفاعلن فعولن فعلن. حيث ورد في الديوان مرتان، ببيتين في كل قصيدة بمجموع أربع أبيات بنسبة 0,18 % .

13) المجتث :وسمي مجتثا "لأن الاجتثاث في اللغة الاقتطاع كالاقتضاب"[2]. وقد ورد مرة واحدة بثلاث عشر بيتا في القصيدة، أي بنسبة 0,88 % .

البحر	الطويل	الكامل	البسيط	السريع	الخفيف	الوافر	رمل	المديد	مخلع بسيط	الرجز	المجتث	متقارب	دوبيت
عدد القصائد	65	48	28	23	22	12	07	05	05	02	01	02	02
النسبة%	29,28	21,62	12,61	10,23	%10	4,95	3,15	2,25	2,25	0,90	0,45	0,90	0,90
عدد الأبيات	709	470	289	223	200	105	46	39	30	19	13	12	04
النسبة%	32,83	21,76	13,38	10,32	9,26	4,86	2,13	1,80	1,38	0,88	0,6	0,55	0,18

يتضح لنا من خلال إحصائياتنا السابقة، أن شاعرنا قد تطرق إلى معظم البحور الشعرية المتعارف عليها عند جهابذة الشعر و لم يخرج عنها، مما يدل على قدرة كبيرة في الصياغة، ومرجعية هامة توفرت عنده تعكس استيعابه وتمكنه من قرض الشعر وفنونه. فالشاعر احترم البحور الخليلية وحافظ عليها و لم يفته منها إلا القليل، وهي الهزج، المنسرح، المضارع، المقتضب.

[1] عدنان حقي، المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، دار الرشيد دمشق، بيروت، ط1، 1987 م، ص134

[2] الخطيب التبريزي أبي زكريا يحيى بن علي الشيباني، الكافي في العروض، علق عليه إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية بيروت، ط1، 2003 م، ص85

وأما ميله إلى الطويل بنسبة كبيرة، فهو على غرار معظم شعراء عصره الذين سبقوه وساروا على هذا الدرب من غلبة بحر على بحور لما يحققه لهم من إمكانات. فحازم القرطاجني يبرر ميل الشعراء إلى التسلسل في بحور الشعر فيقول :"فالعروض الطويل تجد فيه أبدا بهاءا و قوّة. وتجد للبسيط سباطة وطلاوة. وتجد للكامل جزالة وحسن اطّراد، وللخفيف جزالة/ ورشاقة، وللمتقارب سباطة وسهولة، وللمديد رقّة ولينا مع رشاقة، وللرمل لينا وسهولة. ولما في المديد والرمل من اللين كانا أليق بالرثاء و ما جرى مجراه منهما بغير ذلك من أغراض الشعر"[1].

عدد أبيات النصوص	02	03	04	05	06	07	08	أكثر من ذلك
عدد تكررها	03	07	10	11	21	21	30	119

~~جلب انتباهنا في ديوان عفيف~~ الدين التلمساني لجوؤه إلى المقطوعات، وإلى القصائد قليلة العدد وقليلة الأبيات في شعره، وهذا ليس عيبا ذلك لأن "الخليل بن أحمد يقول: يطول الكلام و يكثر ليفهم ويوجز ويختصر ليحفظ، وتستحب الإطالة عند الإعذار و الترهيب و الترغيب و الإصلاح"[2].

واستعمل المخلع البسيط في ديوانه على اطلاعه بتطورات الشعر وتأثره بالشعراء المحدثين فهم " أجمعوا على أن مخلع البسيط من اختراع المولدين، وأنه لم يكن معروفا قبل عهود العباسيين"[3]

نرى من خلال هذا الجدول أن 23,42 % من قصائد شاعرنا هي مقطوعات. باعتبار عددها اثنان وخمسون 52 نصا، أي ربع الديوان تقريبا. أما إذا أضفنا القصائد التي عدد أبياتها سبعة وثمانية، فترتفع النسبة إلى 46,39 % بعدد قصائد 103 قصيدة. مما يدل على ميله إلى القصر الذي هو سبيل يميل إليه شعراء الصوفية كثيرا.

أ) التدوير

هو اشتراك شطري البيت في كلمة واحدة يسمى البيت المدور أو المداخل أو المدمج، يعرفه ابن رشيق فيقول: "والمداخل من الأبيات ما كان قسيمه متصلا بالآخر غير منفصل عنه، قد جمعتهما كلمة واحدة وهو الدمج أيضا، وأكثر ما يقع في العروض الخفيف وهو حيث وقع من الأعاريض دليل على القوة، إلا أنه في غير الخفيف مستثقل عند المطبوعين"[4] فشاعرنا على غرار الشعراء السابقين، سلك مسلكهم فأورد التدوير في شعره في ثلاث عشرة قصيدة فنجده يقول في مقطوعته الرائية(خفيف):

---

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص269

[2] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص168

[3] إبراهيم أنيس موسيقى الشعر ، ص131

[4] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1 ، ص ص159،160

يتثنى تحت القلائد في الســـسُنْـــــــدُسِ مِثْلَ الكواعِبِ الأبْكَارِ
عـــندما فَتَّح النسيمُ لها الجيـــــــــــــب أَتَتْهُ الأَكْمَامُ بالأزْهَارِ[1]

فقد جاءت لفظتا (السندس، الجيب) لتدمجا بين شطري البيت الرابع والخامس مانحتين للمقطوعة إيقاعا متصلا منسجما مع حالة الفرح والغبطة التي يعيشها الشاعر.ويقول في قصيدته اللامية (مجزوء الكامل) :

خذ يا عَذُولُ، فَليسَ عَنْــــــــــــهُمْ لِي وإن عَــدَلُــوا عَذُولُ
فـــغرام قلبي واجـــــــــبٌ فـــيهمْ، و صبـــــــــري مستحيلُ
جـــدْ يا جميلَ الـــوجهِ منـــــــــــكَ يَليقُ أَنْ يبدو الجميـــلُ
وأَعْدِلْ فَحُسنكَ لا يُـــــــرَى بـــين المِلاحِ لَهُ عَدِيـــــــلُ!
واسمحْ لِعبدكَ بالقليــــــــــــــــــــــلِ ، فـــربما نفــعَ القليلُ
يا نازليـــنَ بمنـــــــــــــزلِ ظَـــــــــــلَّ الأَرَاكُ بهِ ظَلِيـــــلُ
إلا يكون إلى جُنَـــــــا بِكُـــــــــمْ المُمَنَّـــــعِ لِي وُصـــولُ
قلـــبي نَـــزِ يلُكُــــــمْ، وأنتـــــم في سَــــرَائِــرِهِ نُـــزُولُ[2]

جاءت حروف الجر (عن، من، الباء) ثم الضمير(أنتم) للدلالة على تواصل الكلام وترابطه بين الأشطر واتصال النغم الموسيقي لها .

يلجأ شاعرنا للتدوير للدلالة على اتصال الكلام والرغبة الجامحة في التعبير، لإيصال الفكرة و المراد. مما يدل على التوتر الذي يعتريه من أجل ذلك، لأنه يعيش حالة وجدانية مستمرة تثنيه عن التقاط أنفاسه باعتبار أنه يخاطب الذات الإلهية، فيعمد إلى الإشارة بدل الذكر المباشر، وبالتالي يدخل في مرحلة اللاإنقطاع أو الإسترسال في الكلام بما أن الفرصة مواتية.

3) نـــظام الـــقوافي

أ) أنواع القوافـــي

استعملت العرب قديما القافية كمرادف للقفا بمعنى المؤخرة. وصارت بعد ذلك جزءا هاما من الشعر الذي هو أحد الفنون القولية، ومادته الأصوات اللغوية التي تدل على آخر الشعر. كما قال عنها الجاحظ: "القوافي خواتم أبيات الشعر"[3]. وبالتالي تحدد البيت إيقاعيا وتقسم الشعر إلى أبيات، وقد عالجها العرب

[1] الديوان، ص113
[2] المصدر السابق، ص173
[3] الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص179

قديما وتداولوا على إبراز أهميتها في عملية الإبداع، وهو نهج التزم به عفيف الدين التلمساني في عمله الشعري من خلال الالتزام بإيرادها .

تطرق العديد من العلماء إلى القافية وتعريفها وتحديدها بالحروف التي تشتمل عليها والعيوب التي يجب على الشعراء تفاديها، سواء صوتيا كـــ الإكفاء وهو "اختلاف حرف الروي في القصيدة "[1]. وأيضا الإجازة التي "تكون بالحروف التي تتباعد مخارجها"[2] أومعجميا. والقافية في الشعر كالوزن من أساسياته فبها نميزه.

يتكلم قدامه بن جعفر عن القافية فيقول عن صورها :"أن تكون عذبة الحرف، سلسة المخرج وأن تقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها. فإن الفحول والمجيدين من الشعراء القدماء و المحدثين يتوخون ذلك. ولا يكادون يعدلون عنه. وربما صرعوا أبياتا أخر من القصيدة بعد البيت الأول. وذلك يكون من اقتدار الشاعر و سعة بحره"[3].

أما حازم فيرى فيها: "إن القوافي لابد فيها من التزام شيء أو أشياء. وتلك الأشياء حروف وسكون. فقوافي الشعر يجب فيها ضرورة على كل حال إجراء المقطع وهو حرف الرويّ على الحركة أو السكون"[4].

أما ابن رشيق فيرى أن: "القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية، هذا على من رأى أن الشعر ما جاوز بيتا واتفقت أوزانه وقوافيه ويستدل بأن المصرع أدخل في الشعر وأقوى من غيره. وأما ما قد أراه فقد قدمته في باب الأوزان واختلف الناس في القافية ما هي؟ فقال الخليل: القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، والقافية على هذا المذهب -وهو الصحيح- تكون مرة بعض كلمة ومرة كلمة، ومرة كلمتين"[5].

ولإن اقتضى الإسهاب في تعريف القافية التطرق لمختلف آراء علماء الشعر من المتعاقبين إلى المحدثين منهم، ففيها يقول إبراهيم أنيس: "ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر والأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع

[1] الخطيب التبريزي ، الكافي في العروض و القوافي، ص118
[2] المصدر نفسه، ص122
[3] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص86
[4] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص271
[5] ابن رشيق القيرواني العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ،ج1، ص135

السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن"[1].

الهدف من دراسة القافية الواردة في الديوان، وكيفية ورودها بأنواعها المختلفة ومدى النفس فيها من خلال اعتمادنا على الأبيات دون الأشعار، هو إيجاد العلاقة بين القافية وسائر كلمات البيت، وعلاقة كل ذلك بالمعنى الكلي للقصيدة. باعتبار أن القافية صورة تساهم في تشكيل الصورة الكلية للعمل الشعري فالأنواع المختلفة الواردة في الديوان تدفعنا إلى دراستها مع التفريق في أنواعها ومجاريها.

1-1 القافية المردوفة: وهي التي يكون فيها ردف، وهو "حرف مد أو لين قبل الروي مباشرة سواء كان ألفا أو واوا أو ياءا سواكن"[2]. وصورتها في الديوان قوله (رمل):

ضـــحك الـــروض الوسيمُ   إذْ بَـــكَـــتْ فيه الغُيُـــومُ

فـــأَدِرْ يا بــــــدرُ شـــمسًا   في أعـــاليـــــها نُجُـــومُ[3]

وقد وردت في سبعين 70 قصيدة، أي بنسبة 34,68 % . و قد ورد الردف فيها بين هذه الحروف كما يلي:

أ- الألف: ووردت بـــ44 قصيدة، أي بنسبة 62,85 %. وصورة ذلك في قوله (خفيف):

ندى في الأقحـــوانة أم رُضَابُ وظِلٌّ في الشَّقِيقَةِ أمْ شَـــرَابُ[4]

فالروي الباء والردف الألف.

ب- الواو: ورد بـــ 13 قصيدة، أي بنسبة18,57 % وصورة ذلك قوله (رمل):

يا أُهَيْلَ الحي مِنْ ذَاكَ الحِمَى   أَنْتُمْ المَقْصُودُ مِنْ كُلِّ الوُجُـــودِ[5]

الروي الدال و الردف الواو.

ت- الياء: وردت بـــ 13 قصيدة، أي بنسبة 18,57 % وصورة ذلك قوله (وافر):

تَعَلَّـــمْ مِنْ مُرافـــقَةِ النَّديمِ   مُطَـــاوعَةَ الأَرَاكَـــةِ للنَّسِيمِ[6]

الروي الميم والردف الياء.

---

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص273

[2] حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي دراسة فنية عروضية، ص144

[3] الديوان، ص202

[4] المصدر نفسه، ص46

[5] المصدر نفسه، ص92

[6] المصدر السابق، ص217

2-1) القافية المؤسسة

هي القافية التي يسبق رويها ألف تأسيس، فـــ"التأسيس هو ألف هاوية لا يفصلها عن الروي إلا حرف واحد متحرك"[1] أي بينهما دخيل. وقد ورد التأسيس في ثلاثة عشر قصيدة من مجموع قصائد الديوان، أي بنسبة 05,85 % . وصورته في قوله(طويل):

ومَوْعِدُ وصلٍ في الحقيقةِ ناجزْ، رقـــيقُ الحـــواشِي، نُـــزْهَةٌ للنَّواهِزِ
سلوْتُ بِهِ مِنْ كُلِّ عَيْنٍ رَقِيقَةٍ سِوَى الزَّهْرَ يَرْنُو عنْ عيُونِ غوَامِـــزِ[2]

حيث جاءت الهاء والميم بين ألف التأسيس و حرف الروي الزاي، وقد أضفت القافية المؤسسة إيقاعا فيه إمتداد للصوت، جاء ملائما مع دلالة القصيدة التي يفصح فيها الشاعر عن منتهى غبطته باللقاء واستعمل لذلك الألف الذي هو حرف مد قصد جلب الإنتباه .

و التأسيس في مواضع أخرى يسير في نفس النهج تقريبا، أي يضاعف من قيمة الإيقاع ويوضحه أكثر فأكثر ويدل على مكاسب أحرزها الشاعر أو يسعى إليها.

ب - أنواع القوافي

وردت أنواع من القوافي التي وظفها التلمساني في ديوانه منها:

1-1) قافية المتواتر :

وهي ما كان بين ساكنيها حرف واحد متحرك، وتكون صورتها بهذا الشكل [/0/0] وقد وردت في الديوان 117 مرة بنسبة 52,70 %.

2-1) قافية المتدارك:

هي القافية "التي يفصل بين ساكنيها متحركان اثنان، وسميت بذلك لإدراك المتحرك الثاني المتحرك الأول"[3]. وتكون صورتها بهذا الشكل[/0//0]وقد وردت في الديوان 75 مرة بنسبة 33,78 % .

3-1) قافية المتراكب:

هي القافية التي يفصل بين ساكنيها ثلاث متحركات، وسميت بذلك لتوالي حركاتها، وتكون صورتها على الشكل [/0///0] وسمي متراكبا لأن الحركات توالت فركب بعضها بعضا. وقد وردت في الديوان 28 مرة بنسبة12,61 %.

---

[1] السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب، حققه وعلق عليه حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1997م، ص111

[2] الديوان، ص124

[3] حسين نصار، القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، دط، دت، ص29

4-1) قافية المترادف

هي القافية التي يجتمع في آخرها ساكنان ما لم يكن بين ساكنيها شيء على الإطلاق[1]، أي هي التي اجتمع فيها حرفان ساكنان، وتكون على هذه الصورة [/00] وقد وردت مرة واحدة و لم ترد قافية المتكاوس والقافية المزدوجة و المتعددة في ديوانه.

القافية	المتواتر	المتدارك	المتراكب	المترادف
عدد القصائد	118	75	28	01
النسبة %	53,15	33,78	12,61	00,45

ت) مجاري حركات القافية

1-1) مجرى الكسرة

مجموع القصائد الواردة في الديوان كانت بخمس وتسعين (95) قصيدة، ونسبنها 42,79 % . فالروي الوارد مكسورا قارب النصف بعدد أبيات 918 بيتا، أي بنسبة 42,44 %، وهي نسبة معتبرة تتناسب مع المنحى الصوفي الذي هو الانصياع التام لله وللمقلد. ومن أمثلة ذلك قوله (طويل):

إلى ذلك المعْنى مآلي و مرجعي، و شركي الذي أدى الى وِحْدَتِي مَعِي

تصرَّفْتُ في مُلْكِي بِمِلْكي ،ولَمْ أَدَعْ مَكَانَةَ إِمْكَانٍ ، و لا وَضْعَ مَوْضِعِ[2]

....

تتألف هذه القصيدة من أحد عشر بيتا، جاء رويها (العين) مكسورا وهو حرف مجهور. وصوت العين هو أوحى أصوات الحروف بالصفاء والنقاء والسمو بموحياته الصوتية هذه. فهو حرف شعوري ويكفينا من هذه الموحيات أن الأصوات اللغوية ذات الطابع العيني، هي أكثر الأصوات قدرة على التعبير عن مختلف المشاعر الإنسانية النبيلة، وهو ما يتوافق مع هذه القصيدة التي فيها يسلم الشاعر كل أمره لله عز وجل ووحدته معه، أي اشتراكه في الفعل بعد انتقاله من حال إلى حال، ونرى ذلك في كلماته التالية (مآلي، مرجعي، وحدتي معي، ملكي بملكي ، المشوقِ ، أنواعِ الوجودِ، المنوعِ...).

2-1) مجرى الضمة

[1] ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص272 ،حيث يسمي المترادف متواترا والمتواتر مترادفا

[2] الديوان، ص141

مجموع القصائد الواردة في الديوان كانت بـــ 72 قصيدة، ونسبنها 32,44 %، وعدد أبياتها681 بيتا بنسبة 31,88 % من مجموع أبيات الديوان. ومنها قوله (وافر):

تذكـــــر بالحمـــى قلبي الطَّـــرُوبُ ليل غـــاب عنهم الـــرَّقِيبُ
وأيـــامًا صفـــا عَيْـــشُ التَّـــصَابِي، ومَنْ أَهْوى نَدِيمي و الحَبِيبُ ![1]

جاءت القصيدة في ثماني أبيات مرفوعة المخرج الصوتي، ذلك لأن الصوت المضموم "يجسد الفخر و الاعتزاز والشموخ والتعالي"[2] عاكسة لحالة اللذة و الفخر والسرور التي اعترت شاعرنا، وهو في تلذذ بالفترة التي كان يعيشها لوحده ولذاته. حيث سادها صفا العيش مع النديم والحبيب الذي هو الذات الإلهية.

3-1) مجرى الفتحة

مجموع القصائد الواردة في الديوان كانت بـــ 43 قصيدة، ونسبنها 19,36 % بـــ 433 بيتا، بنسبة 19,74 % من مجموع أبيات الديوان. ولقد جاءت نسبة ورودها أقل من الكسرة والضمة. و يتميز مجرى الفتحة عن سابقيه عند النطق بالوضوح أكثر منهما ونجد هذا في مثل قوله (رمل):

طـــافَ بالحـــانِ،ولبـــّى،وأقـــامَا، يجتلي الكأسَ على أيدي النَّدَامَى
وتـــرَى مالخـــلاعات الصـــَّبَا في هَوَى لَيلى و من حُبٍ تَـــرَامَى؟![3]

يتضح في قصيدته إرتباط صوت الفتحة بقصد الشاعر إلى التفريج عن مكبوتاته، وهو يصف حاله أثناء تأدية مناسك تصوفه ومظاهرها الخاصة، فيعبر عن ولهه الدائم بالذات الإلهية التي يصبو دوما نحوها. فهو يحتاج إلى أصوات لينة لا تعترضها عقبات، لأن "أنواع الاعتراضات أو العقبات من طريق الهواء، وينشأ عن انعدام الاعتراضات أن ينعدم وجود أي إحتكاك يصاحب النطق"[4].

4-1) مجرى السكون

مجموع القصائد الواردة في الديوان كانت باثني عشر 12 قصيدة، ونسبنها 05,40 % بـــ137 بيتا بـــ 06,33 % من مجموع أبيات الديوان. و يتميز السكون بالإطباق، وهو ما نجده في مثل قوله (سريع):

يا حبَّـــذَا الـــكأسَ بكفِّ الحْبيبْ إذا نبت النُّوار فـــوق اللَّهيبْ

---

[1] المصدر نفسه، ص 34

[2] عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1998م، ص 242

[3] الديوان، ص208

[4] سعد مصلوح، دراسة السمع و الكلام، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2000 م، ص213

وحبّــَذا الــكأسَ التـــي لم تزلْ   تَصْرِفـــُنِي بالسكْرِ حتَّى أَغِيبْ[1]

يرتبط صوت السكون فيما تقدم بصورة الشاعر وهو في حالة من النشوة والسكر التام، وبالتالي انحباس نفسه عن العالم الخارجي وتفرده بالمحبوب المطلق وترقيه إلى مستوى عالي من التعالي في الأحوال وهي الطمأنينة بجوار الحبيب، من خلال البسط و الطرب الذين يعتريانه، فنراه يسبق حرف رويه المسكون بحرف مد لين هو الياء، يحيل إلى نفس عميق يخرج منه يقطعه بإطباق توحي بجهد مبذول.

بان لنا قلة استخدامه للقافية ذات الروي الساكن بنسبة ضئيلة، وهذا يعود ربما إلى قلة المواقف التي فيها يتوقف عن المجاهدة والمثابرة في الترقي، مما يدل على اضطرابه الدائم.

أنواع المجرى	نسبة الأشعار %	عدد الأبيات	نسبة الأبيات%
ذات المجرى المكسور	41,89	918	44 **42.**
ذات المجرى المضموم	33,33	681	**31.88**
ذات المجرى المفتوح	**19.63**	427	**19.74**
ذات المجرى المسكون	**05.40**	137	**06.33**

على ضوء هذه النتائج، لاشك أن التلمساني قد جاهد نفسه كثيرا من أجل إيداعه الفني، كنتيجة لصناعة عقلية سعى ورائها بوعي تام لهيئة القافية التي أوردها، لأنه يعاني في تطوره الصوفي انفعالات مختلفة منبعها تجاربه الصوفية العاطفية التي ملكت قلبه وعقله وفكره في تقلباته الحالية والمقامية والنشوة الدينية والغيبوبة السحرية الناتجة عن العمل الشاق أو الفرحة الغامرة الناتجة عن الانتقال من مرتبة لأخرى.

4) الحروف العربية واستخداماتها رويا

أ) الروي:

هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ويتكرر في كل نهاية بيت من أبياتها، وإليه ترجع نسبة القصيدة. فعلى ذلك نجد قصائد تسمى بالهمزية والسينية والدالية، والروي: "مشتق من الرواية وهي الفكرة، لأن الشاعر يتفكر فيه فهو فعيل بمعنى فعول أو مأخوذ من الرواء بكسر الراء وهو الحبل الذي يضم به شيء إلى شيء لأنه يضم أجزاء البيت ويصل بعضها ببعض فهو فعيل"[2]. ومنه الروي هو الحرف الذي تشترك فيه

---

[1] الديوان، ص65

[2] عدنان حقي، المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، ص149

قوافي أبيات القصيدة أو المقطوعة الواحدة، أي هو الصوت المشترك فيها "فلا يكون الشعر مقفى إلا بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات، وإذا تكرر وحده و لم يشترك معه غيره من الأصوات، عدت القافية حينئذ أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية"[1]. وقد أورد التلمساني حرف الروي منفردا في مائة وخمسة وثلاثين مرة، بنسبة60,81 % .

فالروي يحقق للمتلقي التوقع بالإيقاع الواجب حدوثه، وقد استعمل التلمساني في ديوانه خمسة و عشرين -25- حرفا ممكنا من الحروف العربية، واستثنى منها الحروف التالية: الظاء والغين والخاء وهي حروف غير شائعة الاستعمال في الشعر العربي كثيرا.

الحروف	ع.القصائد	النسبة%	الحروف	ع.القصائد	النسبة%
الباء	25	11,26	الحاء	04	**01.80**
الهاء	25	11,26	التاء	03	**01.35**
الميم	**22**	09,99	السين	**03**	**01.35**
النون	**22**	09,99	الهمزة	03	**01.35**
الراء	21	09,45	الشين	02	**00.90**
الدال	**21**	09,45	الطاء	**01**	**00.45**
اللام	**21**	09,45	الضاد	**01**	**00.45**
القاف	**13**	**05.85**	الجيم	**01**	**00.45**
العين	**10**	**04.50**	الثاء	**01**	**00.45**
الفاء	08	**03.60**	الصاد	**01**	**00.45**
الواو	07	**03.15**	الياء	**01**	**00.45**
الكاف	04	**01.80**	الزاي	01	**00.45**
الذال	01		00,45		

[1] إبراهيم أنيس موسيقى الشعر، ص274

يتبين لنا من خلال الجدول ميل الشاعر إلى الحروف التالية: الباء، الهاء ، والميم، النون، الراء، الدال واللام بعدد أكبر فاق العشرين قصيدة لكل منها، ومجموعها يساوي مئة وسبعة وخمسون(157)قصيدة. أي بنسبة 70,72 % ، وهي حروف شائعة جدا في الشعر العربي، أما باقي الحروف فجاءت بأعداد معقولة. بينما أفرد قصيدة أو مقطوعة لكل من الحروف: الطاء والضاد و الجيم والياء و الزاي والثاء و الصاد وهي حروف قليلة الشيوع في الشعر العربي نادرة. وذلك لأن "معظم حروف الهجاء مما يمكن أن يقع رويا، ولكنها تختلف في نسبة شيوعها"[1].

ب) حظ مخارج الحروف العربية من الاستخدام رويا

الصوت ظاهرة اجتماعية تعبر عن احتياجاتنا وتخدم أغراضنا الفيزيولوجية ذلك "أن كل صوت مسموع يستلزم وجود جسم يهتز، على أن تلك الهزات لا تدرك بالعين في بعض الحالات"[2]. وفي إطار بحثنا في ديوان شاعرنا توصلنا إلى التقسيمات التالية المبينة لاستخدامه للحروف رويا، فجاءت كما يلي:

- أقصى الحلق: وتخرج منه الهمزة التي وردت ثلاث مرات 03 والهاء وردت بخمس وعشرين 25 مرة
- وسط الحلق**:** وتخرج منه العين بعشر مرات 10 والحاء بأربع 04 مرات.

ب) اللسان: ولقد اتخذها الشاعر في مئة وثمانية عشر118 قصيدة، بنسبة 53,15 %.

- أقصى اللسان قريبا من الحلق: ومنه تخرج القاف بـــ 13 مرة.
- أقصى اللسان قريبا من الفم: ومنه تخرج الكاف بـــ 04 مرات.
- وسط اللسان: ومنه تخرج الجيم بمرة واحدة01 والشين بمرتين02 والياء بمرة واحدة01.
- ظهر اللسان مع أصول الثنايا العليا: ومنه تخرج التاء بـــ03 مرات والطاء بمرة01 والدال بـــ21 مرة.
- ظهر اللسان مع رؤوس الثنايا العليا: وتخرج منه الثاء بمرة واحدة01 والذال بمرة واحدة 01.
- طرف اللسان مع أصول الثنايا العليا: ومنه تخرج النون باثنين وعشرين 22 مرة .
- طرف اللسان مع أصول الثنايا العليا قريبا من الظهر: ومنه تخرج الراء بواحد وعشرين 21 مرة .
- رأس اللسان مع أصول الثنايا العليا: ومنه تخرج الصاد بمرة واحدة 01 والسين بـــ03 مرات والزاي بمرة واحدة 01 .
- حافة اللسان أي إلى جانبه مع التصاقه به يحاذيه من الأضراس العليا: ومنه تخرج الضاد وأوردها مرة واحدة 01.
- حافة اللسان الأمامية مع التصاقها بما يحاذيها من الأسنان: ومنه تخرج اللام وأوردها 21 مرة.

---

[1] المرجع السابق ، ص275

[2] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 4 ،1971م، ص7

ت) الشفتان: وأوردها شاعرنا في ديوانه بعدد 62 قصيدة ، بنسبة 27,92 % .
- مابين الشفتين ومنه تخرج الباء بـــ 25 مرة والميم بـــ 22 مرة و الواو بـــ07 مرات.
- الشفة السفلى مع التصاقها برؤوس الثنايا العليا ومنه تخرج الفاء بـــ 08 مرات.
نرى من هذا أن عفيف الدين التلمساني قد إستعمل غالب الحروف الهجائية كروي وأستثنى
- الظاء وهو حرف ما بين الأسنان.
- الغين و الخاء وهما حرفان لهويان حلقيان.

الملاحظ على ديوان عفيف الدين التلمساني، ميله إلى استخدام حروف الروي اللسانية بشكل كبير لما تتيحه هذه الحروف من هامش كبير في النظم، وتحقيق للرغبة الجامحة في التعبير عن المكنونات النفسية. بينما الحروف الحلقية والشفوية فكانت نسبة استغلالهما متقاربة تقريبا، ونعزي هذا التفاوت في استخدام الحروف إلى أن: "هذا التطور غير إرادي، فهو يحدث دون أن يشعر به المتكلم، ودون أن يعمد إليه قصدا، فالمرء في الحقيقة حين ينطق بالصوت السهل بدل الصعب، يخيل إليه دائما أنه ينطق بالصوت الأصلي دون تغيير فيه"[1].

5) الإيطاء

لجأ أسلوبيا عفيف الدين التلمساني إلى الإيطاء، الذي هو تكرار كلمة الروي، أشتق من المواطأة بمعنى الموافقة، وقد أسهب العلماء في الوقوف أمام الإيطاء، وتشعبت بهم السبل في النظر إليه، وتفصيل أحواله الجائزة والمذمومة "فأعلنوا أن التكرار لا يستلزم العيب، لأن بعض الشعراء كرر كلمة القافية معتمدا الأمر في نفسه، إذ يجد فيها اللذة تدفعه إلى الاستزادة من الاستماع إليها أو التفوه بها"[2]. فقد جاء تكرار القافية عنده بأشكال متعددة، فنجده يكرر القافية في قصيدته البائية التي مطلعها(طويل):

أيا عرَبِ العرجاءِ من أيمنِ الشَّعْبِ بكم لا بشيءِ غيركم شغف الصَبِّ

....

وإن توقدُ وانارَ الحريقِ، فكم أضَا ونارُ فؤادي في حشَا الوالهِ الصبِّ[3]

وفيها يكرر لفظة القافية التي هي "الصبّ" في البيت الخامس من القصيدة، للتأكيد عليها من خلال إضافة (أل) التعريف، ونرى أن تكراره جاء في البيت الخامس، لكن بعد أن كرر كلمة "الصبا" مرتين بينهما، وهذا للتأكيد على هذه اللفظة القافية. وهو لون من ألوان التكرار؛ إذ يقوم الشاعر بتكرار كلمة يلح عليها في القصيدة، وتشكل للمتلقي حركة استقطابية يدور حولها الكلام، مما يعطي لها في سياقها الممتد

[1] المرجع السابق، ص236
[2] حسين نصار، القافية في العروض والأدب، ص108
[3] الديوان، ص60

تفردا وتميزا. بحيث مؤدى تكرارها في نهاية كل مقطع شعري يعود إلى تدفق موجة انفعالية تكسر حاجز الرتابة والانغلاق، وتؤدي إلى تناسق النص في صورته المشكلة على مجمل الأَداء ونسيجه المتناغم. ومن هنا فإن التكرار المتعمد للكلمة، يؤدي إلى تكثيف الدلالات، وتشكيل حركة تواصلية تغني بنية النص الشعري على الصعيدين الدلالي واللفظي معا.

وفي قصيدته التائية التي مطلعها قوله (طويل):

نفوسٌ نفيساتٌ إلى الوصلِ حَنتِ، فلـــمَّا سقاها الحبُّ بالكأس حنّتِ
فمن عاش منا لم ينلْ مثل نيلهمْ ، ولـــكن متَى تَذكرهمُ النفس حنّتِ![1]

هنا يكرر شاعرنا لفظة القافية "حَنِّتِ" بمعناها، لكن في آخر القصيدة. ويأتي هذا التكرار عنده للدلالة على حركة دائرية لتوكيد المعنى ولإحداث وقع خاص على المتلقي، من خلال تكرارها وإظهار القدرة العالية له على البدء و الإنهاء منها، وإبراز القدرة اللغوية والشعرية له، كما لو أن قصيدته جاءت مدورة . أي بدأت بكلمة "حنّت" وانتهت بها وتدور في فلك الحنين والشوق.

وفي قصيدته الرائية التي مطلعها(البسيط) :

لا تنكرُ وابعد صحوي فرط إسكاري، وبعد مسجد نُـــسكي حان خمّارِي
ولو أطعتُك في تعطيل أكؤُسِـــها لكنتُ أعصِي عليها أمرَ خمَّارِي[2]

يكرر لفظة القافية "خمّاري" بعد اثني عشر بيتا وهذا دلالة على طول نفسه، وذلك لإيضاح صورة الحالة النفسية التي يعيشها شاعرنا في ثنايا الأبيات التي تلي. فتمتزج فيه صورة الخمرة والخمار امتزاجا حسيا وذاته والخمرة امتزاجا روحيا، لأن الخمرة صورة من صور الإنتشاء الروحي وسر من أسرارها وجمالها وضيائها. فمن الطبيعي أن يستدعى الخمار بينهما على صعيد التلذذ الجسدي، لأن الخمرة الجيدة يصنعها الخمار الجيد، وهو سبب وجودها وتجلي حقيقي لمذاقها ونضارتها. أما الخمرة عند شاعرنا فإنها تجسد الكون البديل الذي يطمح الشاعر في الوصول إليه، للإنتقال من عالم المحسوس إلى عالم النشوة الروحية الكبرى. إلا أن هذه النشوة لا تكتمل إلا بالخمرة والخمار معا، اللذان يمدانه بالحيوية والعطاء و الإشراق.

وفي قصيدته النونية التي يقول في مطلعها (الخفيف):

لي بذيـــاكمُ المنيـــزل معـــنْى قد حوى بدر حسنه كل مـــعنَى
ســـافِري يَـــا صبَا صبَاحًا إِليْه، واجـــعلي تربَه هـــدايـــَا المعنَى![3]

---

[1] المصدر نفسه، ص66
[2] المصدر نفسه، ص107
[3] المصدر السابق، ص235

يكرر لفظة القافية "معنى" في البيت الموالي مباشرة مع إضافة (أل) التعريف، وهكذا فإن كثافة الكلمة وحدها بما تشيعه حولها من الإيحاء والدلالات، يمكن لها أن تتخطى الزمن، وتخلق توازنا بين الألم في الواقع وألم الهجر والتفهم. ومن هذا المنطلق يمكن اعتبار كلمة "المعنى" مفتاح القصيدة، لما تهيئه لنا بطاقتها الدلالية وكثافتها الشعورية، عبر توليد شبكة متداخلة من الدلالات، لا تكشف عن نفسها إلا في بنية النص ذاته من خلال السياق العام له.

فالشاعر يتجه إلى الإيطاء كغرض صوتي ودلالي أيضا، للتأكيد على المعنى وإبراز توحده مع المعنى وطول نفسه.

6) التصريع في المطالع

من المستحب في الشعر العربي أن يصرع الطالع حتى يدل آخر الصدر على آخر العجز، قصد التنبيه على القافية التي ستجري ويلتزم بها الشاعر، وهو مظهر من مظاهر موسيقى الحشو في الشعر. ويتمثل في إيراد اللفظ المختار خاتمة للبيت و إطارا لعناصر قافيته "وأما صفات القوافي الجيدة فهي: عذوبة حروف القافية – سهولة مخرجها – التصريع في المطلع"[1]. أي يورده في الشطر الأول ثم يستعمله في البيت الثاني في آخره، فنجده يورده تاما في صورة قوله (خفيف):

منعـــتها الصفـــاتُ،و الأسماءُ   أن تـــرى دون بـــرقعٍ أسمـــاءُ[2]

و في قوله (طويل):

نفوسٌ نفيساتٌ إلى الوصل حنتِ   فلما سقاها الحب بالكأس حنّتِ[3]

وقوله في موضع آخر (خفيف):

لك طرْفِي حمـــّى، وقلِبِي بـــيتُ   فيهـــما عهـــدُك القـــديم خبَّيْتُ[4]

يهدف الشاعر من إيراده التصريع إلى إحداث رونق وتميز خاص يستمتع به هو ومتلقيه، لإبراز كفاءته الشعرية – وكأني به – يتفرد في صفة تميزه هذه، لأنه على حد قول ابن رشيق: "وتقتضيها الصنعة ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقا وديباجة، ويزيده مائية وطلاوة "[5]. وقد ورد في ديوانه بشكل كبير، لأن التصريع ظاهرة ترددت كثيرا في المطالع تضبط له صورة قصائده، يقصد من خلاله إلى توليف نظامها وجعلها أكثر التحاما.

---

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص54

[2] الديوان، ص31

[3] المصدر نفسه، ص 66

[4] المصدر نفسه، ص69

[5] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ص8

7) التوافق بين العروض والضرب

نرى أن التلمساني يلجأ كثيرا إلى التوافق الصوتي بين صورتي العروض والضرب، بإشراكهما في قافية واحدة، ومن أمثلة التوافق نجد قوله (خفيف):

هـــبَّ وهْنًـــا من الغُـــويْر نسيمُ، فيـــه عـــرفٌ عرفتـــه،وسمـــيمُ[1]

ونجد التلمساني يورد القافية المثناة في قوله (سريع):

لا تنـــكـــرِ الـــباطـــلَ في طـــورهِ فإنَّـــه بـــعـــض ظـــهـــوراتـــهِ
و أعـــطِـــه منـــكَ بـــمقـــدارهِ حـــتى توفِـــي حـــق إثـــباتـــهِ[2]

لا تتميز صورة القافية في شعر عفيف الدين التلمساني عن صورة القافية المعروفة في الشعر العربي، بل واكبها والتزم بها. وإن وجد فيها إيطاء فذلك صورة من صور تأكيد المعنى أو سمو فكرة يقصد إيضاحها، من خلال إطالة النفس وقصره في إيراده، وهو على العموم بذلك يحترم ويلتزم بقوانين القافية المتعارف عليها في الشعر العربي.

ب) الموسيقى الداخلية

أدرس في هذه المرحلة من البحث أهم المظاهر الموسيقية من خلال مجموعة الأصوات المختلفة الواردة في الديوان ومختلف صورها. فأبدأ بدراسة الصوت المفرد الذي باتحاده مع الأصوات الأخرى، يفرز لنا إطارا دلاليا هو اللفظ، أو بتعبير أدق أبحث فيه عن الرابطة بين الدال و المدلول الذين يدلان على الصورة من خلال مختلف مظاهرها.

1) الصوت المهموس

يبدو استخدام عفيف الدين التلمساني للأصوات المهموسة لافتا جدا، حيث يستعمله في مواضع بائنة ذلك أن الصوت المهموس هو: "الصوت الذي لا تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به"[3].

ومن الأصوات المهموسة في لغتنا:

صوت الهاء: ونجد صورة استعماله في قوله (طويل):

بروقُ الحمى أجفان أعياني غمامُها وقـــضْب النقا نوح المعنى حمامُـــهَا
إذا أوهنتْ من جانب الحي، أوهمت بأن سُـــليمى قد أميط لثـــــامُهَا

[1] الديوان ، ص198
[2] المصدر السابق، ص69
[3] كمال بشر، علم اللغة العام، مكتبة الشباب القاهرة، د ط، د ت، ص87

عليّ لها أن لا أهيـــم بغيرهَـــا ، وليـــس عليها أن يدوم ذمامـــهَا
إذا خطـــرتْ ري الصبا عنبرية ، فما هو إلا نشرها، و ســـلامـــهَا
تراءتْ على الأحداج أترابُ حسنها فقلنا بـــدور قد تخلّى ظلامُهَـــا[1]

هنا يكرر التلمساني حرف الهاء في هذه المقطوعة الذي هو حرف مهموس رخو يكون جريان النفس فيه عند النطق سهلا لضعف الاعتماد، فالهاء: "صوت رخو مهموس، عند النطق به يظل المزمار منبسطا دون أن يتحرك الوتران الصوتيان، ولكن اندفاع الهواء يحدث نوعا من الحفيف يسمع في أقصى الحلق أو داخل المزمار"[2]. على الترقب والمداومة على الانتظار الذي يعتريه الشوق. فاحتاج إلى قوة لإبراز مظهر التألم و الشكوى.

فجمال هذا الأسلوب عند التلمساني ينبثق من التشخيص الناتج عن تكرار حرف الهاء خمسة عشر مرة، فردد الهاء في الحشو والعروض والروي ووافقها ثلاث مرات في المقطوعة. مما أعطاها إيقاعا وتجانسا صوتيا مع إيراده للطباق (حسنها،ظلامها) وإن كان إيراده للهاء في مقطوعته جاء بصيغة الضمير الغائب تعود على الذات الإلهية. فضلا عن أمله في المواجهة بينه وبين المرئي الذي دفعه إلى إظهار مفهوم الحب أمام مظاهر جبروت الحسن، فعجب الشاعر عجبان: تعجب من دلائل الحسن، وتعجب الانفراد بالرؤية. وهو يقف عندها منبهر الحال، مشدوها وليس لـــه إلا أن يحس بنوره الذي يغمره وحده، على الرغم من ابتعاده في مراحل كمال التصوف، بيد أنه استعمل حرف الحاء خمس مرات (الحمى ، نوح ، حمامها ، الحي ، الأحداج) وهو حرف مهموس حلقي للدلالة على خفظ الصوت وكتمان السر.

2) أصوات الصفير

وهو صوت زائد يصاحب أحرفه الثلاثة، وسميت بالصفير لأنك تسمع لها صوتا يشبه صفير الطائر "لأن مجرى هذه الأصوات يضيق جدا عند مخرجها فتحدث عند النطق بها صفيرا عاليا لا يشركها في نسبة علو هذا الصفير غيرها من الأصوات "[3]، وحروفه ثلاثة: الصاد، السين، الزاي. وهي حروف تخرج من رأس اللسان مع أصول الثنايا العليا، ولم يورد التلمساني منها إلا خمسة قصائد ينتهي رويها بهذه الأحرف بعدد أبيات ثمانية وخمسون 58 بيتا، بنسبة 02,68 %. وإن لم يقتصر بإيرادها في الروي فحسب بل تعداها إلى الحشو وصورة ذلك حرف السين في قوله (مجزوء الكامل):

نـــادمْ عـــيونَ النرجـــسِ بـــخـــدودِ ورد الأكْـــؤُسِ
واســـتَجْلِ بـــكر مُـــدَامةٍ مـــعشوقـــــة للأَنْـــفُـــسِ

[1] الديوان، ص224
[2] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص89
[3] المرجع نفسه، ص75

خـــلعَتْ خـــليعًا،واغتدَتْ بـــجديدِ حـــسْنٍ تكـــتسِي
من فـــوق بـــسط بـــنفسَجِ، مـــرمـــوقـــة بالـــسُنْـــدُسِ[1]

وهي قصيدة متكونة من عشرة أبيات وردت فيها السين واحدا وعشرين مرة في تسعة عشر كلمة ومجرى الأصوات الصفيرية "يضيق جدا عند مخرجها، فتحدث عند النطق بها صفيرا عاليا لا يشركها في نسبة علو هذا الصفير غيرها من الأصوات"[2]. فالشاعر في قصيدته يوائم بين الفرح الذي يغمره بكلمات تحمل دلالات الفرح و الغبطة مثل النرجس، السندس، حسن، تكتسي، بنفسج.

3) التكرير

هو ارتعاد رأس اللسان عند النطق بالحرف، وتوصف الراء بالتكرير لقابليتها له إذا كانت مشددة أو كانت ساكنة، فـــ "الراء صوت مكرر، لأن التقاء طرف اللسان بحافة الحنك مما يلي الثنايا العليا يتكرر في النطق بها كأنما يطرق طرف اللسان حافة الحنك طرقا لينا يسيرا مرتين أو ثلاثا لتتكون الراء العربية"[3]. ويمكن تجنب تكرير الراء بأن يلصق لافظها ظهر اللسان بأعلى الحنك لصقا محكما، بحيث تخرج الراء مرة واحدة ولا يرتعد اللسان بها، و نجد الراء مكررة أحد عشر مرة في قول الشاعر (بسيط):

كم في جفونكَ من حانات خمَّارِ، وكم بخديْكَ من روضاتِ أزهَارِ؟
وكمْ نسيمٍ سرى أودعته نَفسا مَالتْ به عذباتُ البانِ و الغارِ؟
لذاك ما رقصتْ بالدوح قضبُ نقَا، و لا تغـــَنَّت حماماتٌ بأسحارِ[4]

يورد هنا التلمساني الراء مفتوحة أو يغلب عليها الكسر في الأكثر، هذا الترديد لحرف الراء يتوافق مع الحال، ذلك لأنه حرف مجهور بطبيعته المكررة لمميزاته اللغوية، فالنفس تستهويه وتطلبه ويوافق الصورة التي يريد أن يوصلنا إليها، فتكرره في كلماته (خمار، أزهار، سرى، الغار، أستاري، الدار، أسحار...) مع ورودها في آخر الأبيات عموما، تدل على المرحلة التي اجتازها ويؤكدها بالتخفيف فيه تباعا، لإعطائنا البيان بتجاوزه مقاما صوفيا واستفادته منه بالفوز والاكتساب، لأن "الراء في نظر المحدثين من أوضح الأصوات الساكنة في السمع"[5].

---

[1] الديوان، ص127
[2] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص74
[3] المرجع نفسه، ص67
[4] الديوان، ص110
[5] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص200

4) التماثل الصوتي والنداء

يورد التلمساني في مواضع كثيرة من ديوانه مقاطع صوتية مؤلفة من صوامت وصوائت، سواء كان الصائت ألفا أو ياءا أو واوا، ويستعين بها لما لها من نغم موسيقي في اللفظة، وبالتالي تتعدى آثارها إلى الجملة و يقصد منها التأثير على المتلقي.

النداء

يلجأ عفيف الدين التلمساني إلى النداء الذي هو أسلوب صوتي واضح لموقف واضح، لأنه يحمل خصائص صوتية تمتاز بالامتداد. يهدف من خلاله الشاعر إلى إبراز قضية واضحة، وإعطاء صبغة خاصة لشعره فنجده يورد صيغة النداء من خلال تكرارها وإتباعها بأصوات ونداءات متتالية، لتعزيز المعنى الذي يقصده. ويوظف لذلك أصوات اللين التي "هي أصوات مجهورة ومجرى الهواء معها لا تعترضه حوائل في مروره، بل يندفع في الحلق والفم حرا طليقا"[1]. فنجد في قوله (كامل):

يا طرفه النَّفاث في العقد التِي   في عارضيهِ السـحر رِفقا بالحـشَا
من لِي بأنْ يرضي رقيبك مهجتِي   يومـا، فاجْعـلها له بعضَ الرشَـا؟!
أو أنَّ واشيك الكذوبَ يرق لي،   مـما أكابد من جفاك إِذَا وَشَـى[2]

يورد "الألف" هنا بكثرة وهو حرف لين مجهور فيه اللسان "يبلغ أقصى ما يمكن أن نصل إليه من هبوط في قاع الفم والفراغ بين اللسان حينئذ يكون أوسع ما يمكن في هذا الوضع"[3]. فالشاعر يلجأ إليها باعتباره يخاطب المحبوب البعيد عنه ويشتاق إليه ويتألم لبعده، فيورد الألف بكثرة لأنها "أمدهن صوتا، وأنداهن، وأشدهن إبعادا وأنآهن"[4]، وينادى بها للدلالة على بعد المخاطب من المتكلم مكانا وزمانا بشخصه ومترلته و روحه، و لاستحالة الوصول إليه. وهو حرف متناسب مع القصيدة وغرضه.

5-التماثل الصوتي وحروف اللين

يورد التلمساني في مواضع كثيرة من ديوانه مقاطع صوتية طويلة وقصيرة مؤلفة من صوامت وصوائت، سواء كان الصائت ألفا أو ياءا أو واوا، ذلك لأن "أصوات اللين في كل لغة كثيرة الدوران والشيوع، وأي انحراف عن أصول النطق بها يبعد المتكلم عن الطريقة المألوفة بين أهل هذه اللغة"[5]،فيورد أشكال تجمع أداة النداء (يا) المقاطع الصوتية كصوت المد (الألف)والضم والكسر في قوله (رمل مجزوء):

---

[1] المرجع السابق ، ص36

[2] الديوان، ص129

[3] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص36

[4] ***ابن جني أبو الفتح عثمان، الخصائص، ج3، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، د ط، 2000م ، ص155***

[5] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص29

واصلوني بعد بعْدِي،	ورعـــوْا ســـالفَ عهـــدِي
وَا لُو نِي دِي	عُو ســـا دِي
وعلى رغم حَسودي	أنـــجزوا بالوصل وعـــدِي!
سو دِي	زُو دِي
يا سروي بالتَّداني،	وهـــنَا حظـــيِّ و ســـعْـــدِي!
يا رُوري ني	نَا ظِـــي دِي
فاجتَمَعْ يا مَاءَ دمعِي،	وانـــطـــفِي يا نارَ وجْـــدِي
يَا مَا عِي	فِي نَا دِي
....	.... [1]

يبدو مظهر إمتداد الصوت في ألفاظ الأبيات عاكسا لموقف شاعرنا، الذي يورد صيغا صوتية متدرجة و متغيرة في نفس البيت، فأصوات اللين يكون فيها "مجرى الهواء معها لا تعترضه حوائل في مروره بل يندفع في الحلق والفم حرا طليقا"[2]. من خلال مقاطع طويلة تتجلى في حرف الألف الذي هو صوت من أصوات اللين المجهورة، وكذلك يورد حروفا مضمومة (يا، ماء، نار، سروري، حسودي) بالإضافة إلى حرف الروي المكسور، وكلها جاءت واضحة أو مبطنة في التعبير، لما تصوره صيغة هذه الصوائت بالتنبيه ومن إلحاح على الوصال والرغبة الشديدة في التجلي والتنفيس والتصريح، باعتباره يمر بحال البحث والتشوق وما يتطلبه ذلك من بذل نفس وعناء معنوي متواصل، وهذا انسجام مع دلالة المقطوعة.

فجمالية أسلوب النداء والتماثل الصوتي إنما تنبثق من شبكة العلاقات المعنوية بين الكلمات وهي تؤسس لصورة سياقات ومقاصد يجتهد المتكلم في إيصالها إلى المخاطب دون حاجة إلى رد أو جواب. فـــ (الياء) يتشكل صوتها في جوف الفم مترافقا مع حركة الفك السفلي باتجاه الصدر مما يشير إلى تحت و ذلك لمترلة المخاطب من مرتبة رفيعة الشأن عظيمة القدر، فيحسسنا أنه قريب من المتكلم قرب مكان أو زمان أو روح. ولهذا يعمد المتكلم إلى تعظيم قدره ويخاطبه بأداة نداء للبعيد؛ إجلالاً لـــه وتقديرا لمترلته ومرتبته. فالله سبحانه وتعالى أقرب إليه من حبل الوريد، ولكن عظم شأنه وجليل قدره جعلت التلمساني يدعوه بأداة نداء للبعيد (يا) ويترله مترلة البعيد.

6) التكرار

[1] الديوان، ص 84

[2] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص36

يقول عنه ابن رشيق القيرواني: "وللتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه، ولا يجب للشاعر أن يكرر اسما إلا على جهة التشوق والاستعذاب، إذا كان في تغزل أو نسيب"[1].

فالتكرار ظاهرة متعارف عليها في الشعر العربي القديم، وقد ورد عندهم في صور مختلفة منها ما يعمد فيه الشعراء إلى تكرار لفظة بعينها أو بمعناها، أو تكرارها دون معناها أو بتكرار حرف أو أسلوب أو تركيب أو اسم، أو لضرورة لغوية تقتضيه تركيبة الجملة أو بدونه يغيب معنى البيت ومدلوله. وقد ورد في ديوان التلمساني بأنواع مختلفة فنجد صور التكرار في:

أ) تكرار الأصوات المهموسة

ونجد صورته في إيراده لحرف الهاء في قوله (خفيف):

هــاكَ قــلبِي فسرْ بهِ   للــحــمَى دونَ سرْبهِ!
فــلــكمْ في خيامــهِ   منْ فــقيد لــقرْبـــهِ
وتــعــرَّضْ بذِي النقَا   للــصِّبا فــي مــهبــهِ
فــهو نــشــرٌ مــعطَّر   بشــذَا نــشــرِ عــُربهِ
وإِذَا مــا دَعــاكَ دَا   عِي هــواهــم فــلبــِّهِ ![2]

حيث يكرر حرف الهاء المكسورة في الروي والحشو في صورة موافقة للقافية، هذه المقطوعة المؤلفة من ستة أبيات، اثنتا عشر مرة مسبوقة بحرف مكسور فالهاء " صوت رخو مهموس عند النطق به يظل المزمار منبسطا دون أن يتحرك الوتران الصوتيان، ولكن اندفاع الهواء يحدث نوعا من الحفيف يسمع في أقصى الحلق أو داخل المزمار"[3]. مما أعطى المقطوعة إيقاعا وجناسا صوتيا يؤازره، فأورد كلمات متشابهة صوتيا. والهاء هنا أوردها كذلك بصيغة الضمير الغائب تعود على المحبوب وكرره هنا للدلالة على تحمل نفسه الضيق وبعضا من التيهان والاضطراب الناتجة عن المجاهدات والرياضات وانخفاض حركة التنفس التي قام بها. ولم تتبين له الصورة أو المقام أو الحال المنشود فـــ"عند النطق بالهاء يتخذ الفم وضعا يشبه الوضع الذي يتخذه عند النطق بأصوات اللين"[4]. مما اضطره إلى النداء العميق من الأسفل إلى الأعلى لكشف المعاناة في حالة من الإسرار في طرحه.

---

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ج 2، ص92

[2] الديوان، ص65

[3] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص89

[4] المرجع نفسه، ص79

ب) تكرار لفظة

ونجد صورة تكرار ذلك في قوله:

أيا طارحا تلك الحبـَالة صائدًا هي الصيدُ، فاطرحْ طرحَها غير طارحِ[1]
وكمْ حُسن الصبرُ الجميلُ،و عنكمُ ، وحقِّـك مَا الصَّبْرُ الجـميلُ جمـيلُ[2]

يلجأ التلمساني إلى تكرار الألفاظ التي تشتمل على قيمة إيقاعية ودلالية معا، بحيث تشكل المفتاح لفهم المعنى المنشود، في غير موضع من الديوان. ودلالة ذلك أن تكرار اللفظة ينتج عنها نغمات موسيقية متكررة، توحي بحيز صوتي مؤثر، تشد انتباه المتلقي وتعمدها الشاعر للتأكيد على المعنى الذي يقصده ويلح عليه، بحيث تكون اللفظة المكررة مفتاح الولوج إلى نفسيته لفهمها.

ت) تكرار الصيغة

نجد الشاعر يكرر بكثافة صيغة الأمر "أفعل" وصورة ذلك في قوله (كامل):

فاجعَلْ سهادكَ في الهوَى عوضَ الكرَى، واختر فناءكَ في الجمالِ الباقِي
وإذا دعاكَ إلى الصِّبَا نفسُ الصبَا، فأجبْ رسـولَ نسيمةِ الخفاقِ
و اخلعْ سلوَّك فهو ثوبٌ مُخْلـقٌ، والبسْ جديـدَ مكـارمِ الأخلاقِ
وصلْ المدامة،والنَّدِيمَ ،وصلِّ للـحانـاتِ واسجـدْ خاضِـعًا للساقِي
واسكـنْ جنـانَ الخلدِ بالنار التِي لم تـرْمِ غيرَ الهـمِّ بالإحراقِ[3]

فالعفيف يلجأ إلى تكرار صيغة الأمر على وزن "أفعل" يقصد من ورائـه إلى تصوير نفسه في هيئة الإمام الموجه، وجاء بصيغة المخاطب الآمر ليقصد إلى تصوير الطريق للمريد الذي يرغب في الوصول إلى مرتبته، أو لأي من المراتب التي إجتازها هو والعبر التي استفاد منها، وقد قطع بها إيقاع قصيدته لأهميته. والأمر صوت يقصد منه جلب الانتباه من خلال تسكين الحرف الأخير، يقصد به إلى توكيد الصورة الشعرية وإبرازها "فالصوت إذن مادة خام يمكن تطويعها لأغراض متنوعة حسبما تأتي به قريحة الشاعر"[4].

التكرار الذي يورده التلمساني في ديوانه الظاهر في الشكل الخارجي للنص الشعري، سواء بتكرار حرف أو كلمة، أو لفظة أو أسلوب، تخضع لنوع من القصدية اللفظية الواعية، ذلك لأنه يهدف من خلاله إلى أن يوجه القصيدة في اتجاه طريق صوفي بحت، أو لتأكيد على مقامات أو أحوال، لأن العبارة المكررة

---

[1] الديوان، ص75.
[2] المصدر نفسه، ص165
[3] المصدر السابق، ص159.
[4] محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، ص30

تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة لدرجة غير عادية، من خلال نشوء ترددات صوتية مكررة منبهة، تغني الشاعر عن الإفصاح المباشر وتحسس المتلقي بمدى كثافة الذروة العاطفية والفكرية التي وصل إليها، وتحيل أيضا إلى ما يريد أن يصل إليه.

7- التقطيع العمودي

يلجأ شاعرنا إلى التزام نفس التركيب الذي بدوره يؤدي إلى نوع من التغني، وهو ما لجأ إليه في قوله (الخفيف):

رياضٌ بكاها المزنُ، وهي بواسمُ	فناحتْ بغير الحزنِ فيها الحمائمُ
وأودعت الأنـــواءُ فيهن سرًا	فنمَّتْ عليهن الريـــاحُ النواسمُ
يبيتُ الندَى في أفقها،وهو ناثرُ،	ويضحى على أجيادِها، و هو ناظمُ
كأنَّ الأقاحِي ، و الشقيق تقابلا	خدود جلاَهن الصَبا ، و مياســـمُ
كأنَّ بها للنرجس الغضِّ أعينا	تنبه منها البعضُ ، و البعضُ نائمُ
كأنَّ ضلال القضب فوق غديرهَا	إذا رقصتْ تلك القدود النواعمُ
كأنَّ نثار الشمس تحـــت غصونهَا	دنَانيرُ في وقتٍ ، و وقتٌ دراهـــمُ
كأنَّ بها الغدرانَ تحتَ جداولِ	متونُ دروع أفرغتْ ، و صوارمُ
كأنَّ ثمـــارا في غصون توَّسوسَت	لعـــارضِ خفَّـــاق النسيـــم تمائمُ
كأنَّ القطوف الدانياتِ مواهبٌ،	وفي كـــل غصن ماس في الدوح حاتمُ
كأنَّ بنان ابن الزبير لمسنـــه	فأعداه مـــنهن الندى ، والمـــكـــارمُ[1]

يقدم لنا شاعرنا قصيدته التي تتكون من أحد عشر بيتا، سبع منها تبدأ بـــ "كأن" فأعطى للقصيدة نوعا من الإيقاع الموسيقي بما يشبه التوقف عن نسق ليتطور إلى آخر، حيث تتجلى صورة تتماهى فيها ذاته وصورة محبوبته، وراء العناصر الطبيعية الخلابة و المثيرة للسحر والانبهار. فيورد (الأقاحي، الشقيق النرجس، ظلال ، الشمس ، الغدران، الجداول ، القطوف) مما يوحي لنا بعلاقة الذات الإنسانية بالطبيعة ودقة تصوير تعلقها بالآخر، فالتكرار المتواصل لـــ "كأن" تشكل مركز دوران تدور حوله كلمات أبياته.

ويكشف تكرارها عن تراتب دقيق يربط بينها كمركز وباقي المستويات، ربطا تتكامل بفضله الدلالات ويبطن بعضها بعضا، ويكشف التكرار عن توزع سياقات الحب إلى دوائر ومستويات، تنداح متداخلة فيمابينها، لتشكل في النهاية دائرة وجودية تامة، وربما هو يسعى إلى "خلق إيقاع موسيقي متميز

[1] الديوان، ص199

يمثل وقفة تأمل واستراحة لاستعادة النشاط"[1]. ويمكن انطلاقا من طبيعة سياقات الحب، وفاعليتها استقراء أربع دوائر، تنعقد جميعها حول نقطة مركزية محورية هي نزوع النفس تجاه الحب، وهذه الدوائر هي: دائرة الإنسانية، والطبيعة، والصوفية، و الماورائية.

يلجأ عفيف الدين التلمساني إلى هذا النوع من التقطيع العمودي في ديوانه، لخلق إيقاع موسيقي خاص به يتوقف فيه للتغني بالمحبوب ووصفه. وللدخول إلى روحات أخرى ترتقي بذاته من خلال طرح التساؤلات، و التذكير بما وصل إليه من درجات وأحوال.

8) الجناس

اهتم علماء العرب جيدا بالجناس، فابن المعتز يقول فيه: "التجنيس هو أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها"[2]. ويتكلم عبد القاهر الجرجاني عن التجنيس فيقول: "أما التجنيس فإنك لا تستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعا حميدا، و لم يكن مرمى الجامع بينهما بعيدا"[3].

ومن هنا آخذ الجناس على محمل الدور الموسيقي الذي يلعبه، سواء كان يتعلق بالدال أو المدلول لأن له دورا كبيرا فيهما. وقد استغله التلمساني أيما استغلال في ديوانه وأورده في مواقع كثيرة وبأشكال مختلفة لغايات بائنة، فيورده في مراتب و منازل مختلفة في القصائد والأبيات كما يلي:

1- الجناس بمراعاة التصدير: وهو ما كان اللفظ المجانس الأول منه يختم الصدر وصورته قوله (خفيف):

منعتــــها الصفاتُ ، والأسماءُ   أن ترى دون برقــع أسماءُ[4]

2- ما ورد اللفظ المجانس في حشو الصدر الأول والثاني في حشو العجز صورته في قوله (وافر):

شهـــدت بوجهه بدرًا، و أدنَى   وقـــائع لحـــظِه بـــدر، و أحْـــدُ[5]

3- ما كان اللفظ المجانس الأول منه في أول الصدر والثاني في آخر البيت (وافر):

عريبُ الحي قلبي في حماكم   نـــزيلٌ في خـــيامــكمْ غريـــبُ[6]

4- ما كان اللفظ المجانس الأول منه في أول العجز والثاني في آخر العجز ونجده في قوله (رمل):

قد نضا سيـــف الهوى لَّما نظرْ   قـــمرْ من حـــسنه الغفل قمـــرْ

---

[1] محمد الهادي طرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص76

[2] ابن المعتز أبو العباس عبد الله بن محمد، البديع، اعتنى بنشره إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط3،1982م ص25

[3] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص18

[4] الديوان، ص 31

[5] المصدر نفسه، ص78

[6] المصدر نفسه، ص 34

أهـــيفٌ كالغصنِ هزته الصبَّا، أســـمرْ فـــيه أحـــاديثي سمـــرْ[1]

5- ما كان اللفظ المجانس الأول منه في غير مترلة معينة ونجد من أمثلته في قوله (كامل):

قسما بسالفِ عيشه سلَفتْ لنَا بســـلافةٍ ، أو شادنٍ ، أو شادِي![2]

ونجده يورد الجناس بمراعاة مقادير معينة في مواضع معينة منها:

ما ورد اللفظ المجانس الأول منه في أول الصدر و الثاني في آخر الصدر وصورته في قوله(خفيف):

بنـــتُ كـــرْم زُفَت لكل كريمٍ مـــا على نفـــسه النفيسةِ صعْبُ[3]

يوظف التلمساني التجنيس بكثرة و بطريقة ذكية تلائم الصورة التي يصبو إلى تجسيدها في ذهن المتلقي عرفانا منه بأثره عليه، لأن "ما يعطي التجنيس من الفضيلة أمر لم يتم إلا بنصرة المعنى، إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن"[4]، فالجناس عنده يقوم بدور صوتي مقترن بمعان هادفة إلى تمريرها، قصدها بأسهل الطرق.

يتحدد لنا من الدراسة الأسلوبية الصوتية للصورة الشعرية، أنه بعد عملية قرننا للصوت بالمعنى، تجلى لنا أن ظاهرة الكلام عند عفيف الدين التلمساني مظهر من مظاهر اللغة، باعتباره مكرسا لها. فنراه يستغل طاقاتها الكامنة فيها، وأنه يعمد إلى إيصال رسائل وقناعات في قالب صوتي جمالي. ذلك أنه من خلال التركيب الصوتي للكلمة، لاحظنا أنه يعتمد على إبداع علاقة سببية متصورة قائمة بين اللفظ ومدلوله لأن الصوفي لا يمكن له أن يتعامل مع الكلمات فحسب، بل مع الألفاظ أيضا من خلال إدراك السببية التي تبرز الرابط بين الرامز (الدال) و المرموز (المدلول)، وهذه العلاقة هي التي تبعث الروح في مكونات العمل الأدبي. الذي هو طريقة خاصة في الإبلاغ في قالب جمالي، وأنه يترع تماما إلى ما تعارف عليه الشعراء العرب من غير تجديد، ولعل في الفصول القادمة ما يؤكد رأينا.

اعتنت الدراسات النقديّة الحديثة بالصورة الشعرية، وأسهبت في الحديث عن طبيعتها وعلاقاتها ووسائل بنائها وخصائصها الفنية، ولعل مرد ذلك يرجع إلى أهميتها التي قيل في تعريفها الكثير، لكنها ظلت عصيّة على التعريف والتقنين لأنها والشعر سواء، فالشعر ببنيته التركيبية نسق تصويري منظم والصورة ببنيتها الشعرية نسق مخيل، لذلك الشعر والصورة يتداخلان عضويا في نسيج القصيدة.

فالصورة الشعرية نتاج التخيل الشعري، وعلى هذا يسعى المبدع لأن يكون من خلالها شاعرا بارعا همه التصوير بلغة الشعر. والتخيل الشعري عملية ذهنية عصية تتداخل في انجازها عوامل كثيرة مادية ونفسية

---

[1] المصدر نفسه، ص 120

[2] المصدر نفسه، ص81

[3] المصدر نفسه، ص39

[4] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص19

و عقيدية ، لا يقدر على انجازها إلا شاعر ملهم، تتوافر له أسباب الإبداع ممثلة بمخيّلة واسعة وذائقة نفسية تترصد بها وزاد شعري مكتسب، تتضافر في أبعادها عناصر اللغة والحس والرغبة في تأكيد الذات لإبراز نصها الشعري.

فتعددت مناهج النقد الأدبي الدارسة للصورة الشعرية، واختلفت في الوصول إلى غاياتها، نظرا لاختلاف الجهة التي تنطلق منها حسب كل اتجاه. وهذا الاختلاف لا يعني بطبيعة الحال إلغاء المنهج اللاحق للسابق ، لأن السابق له أصالته وأهميته التأسيسية التي هي منبع لأي فكر لاحق ، واللاحق أيضا يكتسب قيمته وأهميته باكتشافه لأدوات جديدة ووسائل نقدية مختلفة، تمكنه من الاقتراب أكثر من كنه العمل الأدبي وفك شفرته والإمساك بمكوناته وقوانينه التي تحكمه.

ولأن المناهج النقدية نتاج ثقافي ونقدي متراكم، فهي قد تتآزر مع بعضها في فهم النص الأدبي ومقاربته، وقد تتوازى بحيث يأخذ كل منهج منها منحى مختلفا ومتميزا عن غيره من المناهج، ليكتسب خصوصيته واستقلاليته الذاتية.

فمنذ مطلع القرن العشرين ظهرت العديد من المناهج النقدية الحديثة، ذات الاتجاه اللغوي في تناول النص الأدبي.كالشكلية والبنيوية والأسلوبية وغيرها، هذه المناهج جميعها انطلقت في تناولها للنص الأدبي من بنيته اللغوية، باعتباره أولا وأخيرا نصا لغويا يستغل إمكانات اللغة الواسعة في اكتساب خصوصيته.

من بين هذه المناهج الحديثة التي عنيت بالنص الأدبي "الأسلوبية"، التي تضرب بجذورها في الدرس الأسلوبي الغربي إلى زمن شارل بالي، حيث كشف برؤيته الناقدة عن أهمية دراسة الصناعة الأدبية من خلال عرضه لمفهوم الدراسة الأسلوبية، ثم أخذت تنمو وتتطور في حركة متصاعدة، وأخذت مفاهيم متغيرة بمرور الزمن حتى وصلت إلينا كمنهج نقدي حديث. فالأسلوبية منهج نقدي لغوي يقوم على دراسة العمل الأدبي بجميع عناصره ، وما ينشأ بينها من علاقات تتوازى وتتقاطع بشكل يحدد سماته الفنية.

لعل لنظرة الرجل الصوفي المغايرة إلى الكون والإنسان والحياة نظرة شعرية لا تلزمه التقيد بشروط شعر الواقع ومتطلباته الحسية التزاما يحاسب عليه، كما يفعل في كثير من الأحيان مع كل شاعر ينظر إلى العالم في شعره بطريقة مختلفة عن نظرة الإنسان العادي، ذلك أن الصوفي يمارس طوال حياته اليومية طقوسه التعبدية وفلسفته المتطورة في نظرته للحياة، و يجسدها في شعره الذي يعتمد غالبا على مخيلته، لأنها الوسيلة الوحيدة المتاحة له التي يستطيع من خلالها النفاذ إلى الكشف وإلى العشق و من ثم إلى التوحد. ومن هنا يتجلى الأسلوب الخاص لكل شاعر صوفي في تصويره الشعري ، الذي هو من إنتاج الخيال المتمرد على كل ما هو متطابق مع قدرة المعرفة العقلية، فنجده يسافر إلى الكعبة ويرتقي إلى أسباب السموات

وهو ثابت في مكانه فيكتشف الأسرار وهو منقطع في خلوته، أو ما يمكن أن نسميه الجرأة على توظيف الخيال و التلاعب باللغة لتحقيق المبتغى، وهذا سر من أسرار الإبداع الشخصي في التصوير الشعري.

ويطرح هذا البحث عدة أشكاليات نسعى لتوضيحها منها:

كيف تطور مفهوم الصورة الشعرية عند النقاد والبلاغيين العرب القدامى والمحدثين ؟ وهل كان بينهم اتفاق على المصطلح؟ كيف تعامل النقاد العرب المحدثون مع مفهوم الأسلوب كمصطلح ملقن مع التراث العربي المترسخ في بطون الكتب؟ هل يمكن الخروج بتمايز من تطبيق آليات التحليل الأسلوبي والأساليب البلاغية على لغة الصورة الشعرية التي تحمل القيم والخصوصيات الصوفية بشكل يمكننا من الاقتراب من المعنى العام والخاص الذي يقصده التلمساني؟ هل توفق الشاعر بإتباع العرف الشعري آنذاك في تكريس انطباع لدى المتلقي بأهمية الفكرة المصورة التي سعى إلى تكريسها من خلال عملية إبداعه الشعري؟

بناءا على ما سبق جاءت هذه الدراسة لتتناول"الصورة الشعرية في ديوان الشاعر الصوفي عفيف الدين التلمساني– تحقيق الأستاذ الدكتور العربي دحو – باعتبار الرجل أحد أبرز رجال الصوفية في زمانه. و الذي يتعرض فيه من خلال قصائده لمفهومه للصوفية والعالم والذات الإلهية. الذي جاء إثر تمرسه المستمر في مراحلها المختلفة.

يقينا مني بصعوبة الإطلاع الكامل على لب مقصديته الشعرية – وهو شيء يصعب بسبب لا نهائية دلالة النص– عمدت إلى تتبع مظاهر الصورة الشعرية في ديوانه، و لا أزعم هنا أنني أول من يدرس نصوصه لوفرة الدراسات التي تناولت الشعر الصوفي عامة وشعر التلمساني خاصة ، فعلى سبيل الذكر لا الحصر نجد عمر موسى باشا في عمله الموسوم" عفيف الدين العالم الصوفي"، ومقال لعمار طالبي بمجلة الثقافة عدد1، 1971م بعنوان "عفيف الدين التلمساني والتجربة الشعرية الميتافيزقية" و مقال لمصطفى مجاهدي بعنوان "عفيف الدين العالم الصوفي" بجريدة الرأي عدد 387 ،1999 م ، إلى جانب بعض بذرات مشاريع الدراسات التي تناولته بشكل جزئي محض، إلا أن جملتها كانت سطحية في طرحها و لم تتعمق في دراسة معانيه واكتفت بالجوانب الفرعية منه.

بناءا على هذا، كانت دراستي تترع إلى تناول الجانب اللغوي والفني في شعر العفيف التلمساني فوسمت بحثي بـــ"الصورة الشعرية في ديوان أبي الربيع عفيف الدين التلمساني –دراسة أسلوبية بلاغية".

وكان سبب نزوعي الذاتي إلى غمار هذه المدونة، هو حب الإطلاع على كل ما يسهم في محاولة الإلمام بالنص الشعري الصوفي الذي يعتبر نصا لغويا ودلاليا يسمو باللغة إلى مستوى مثقل بالإيحاءات. وأيضا لما لمسته في ثنايا شعره من تمرد واضح على تقاليد الصوفية في الشعر، وجرأة في تناول المحظور من الأفكار والعقائد، ورؤية مغايرة للعالم والقلب والعقل والآخر. أما السبب الموضوعي فهو محاولة

استنطاق جملة النصوص الشعرية لهذا الصوفي المتمرد، قصد كشف الغطاء على الجوانب الفنية وإبراز الرؤى والفلسفة التي سعى إلى تجسيدها في نظرته إلى الصوفية والى الإنسان ، وسوف نركز اهتمامنا الأكبر في هذا البحث حول طريقة توظيفه لنظرته الصوفية إلى العالم من خلال بناء الصورة الشعرية، وهذا لا يعني أننا نكتفي بتتبع هذه السمة بالإشارات الصوفية أو الرموز التي تثبت وجود هذه النزعة في شعره. وإنما سندرس انعكاس هذه الرؤية الصوفية في طريقة بناء وتركيب الصور الشعرية.

أما عن منهج دراستي المتبع، فسلكت فيه سبيل القراءة النصية لمجموع قصائد ديوانه الشعري التي هي في مجموعها تشكل صورة شعرية . فقمت بإتباع طريقة التحليل الأسلوبي إحصاءا ووصفا، نظرا لما يوفره للدارس من أساليب وإجراءات لدراسة النصوص، وكشف ما عصي فهمه، ولأنه يدرس النص و يعمد إلى تحليله بما يبين لي التمايز الأسلوبي للمبدع، كي أصل إلى تأويل النتائج المحققة وتفسيرها. وقد اكتفيت بالقصائد المتفق عليها متجنبا كلية الملاحق التي أضافها الأستاذ الدكتور العربي دحو.

بناءا على ذلك قسمت بحثي إلى مدخل وتعريف موجز بالشاعر وأربعة فصول مصدر بمقدمة ومتبوع بخاتمة.

أما المدخل فوسمته بــ" مفهوم الصورة الشعرية والأسلوب عند النقاد والبلاغيين العرب" فقد رأيت أهميته بائنة وملحة لتهيئة المتلقي للدخول إلى صلب الموضوع، فقسمته إلى قسمين: القسم الأول تناولت فيه تطور مفهوم الصورة الشعرية عند النقاد العرب القدامى والمحدثين. منتقلا بين أشهرهم أمثال الجاحظ وقدامه بن جعفر وعبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني ، منتقلا بعد ذلك إلى مفهومها عند النقاد المحدثين أمثال مصطفى ناصف وجابر عصفور وعلي علي صبح...آخذا بعين الاعتبار جانب تأصيل المصطلح الحديث الذي هو الصورة الشعرية. أما القسم الثاني من التمهيد، فقد تطرقت فيه إلى تطور مفهوم كلمة "الأسلوب" عند النقاد القدامى ، منتقلا إلى مفهومه وارتقاء معناه من النقاد القدامى إلى المحدثين إلى قيمة "العلم" مثل عبد السلام المسدي وأحمد الشايب ومحمد عبد المطلب ومستقصيا فيه جانب التأصيل للمصطلح ، سالكا منهج الدقة العلمية التي وردت في كتب أصحابها.

في التعريف قدمت للشاعر فعرضته بصفة موجزة قاصدا تسليط بعض الضوء على أهم وقفات حياته وزمانه، من خلال لقائه بأكبر مشايخ هذه الطريقة بصفة موجزة تنير لنا توجهاته الصوفية.

في الفصل الأول الذي عنونته بــ"المستوى الصوتي في ديوان عفيف الدين التلمساني" عرضت فيه للتحليل الصوتي موظفا المنهج الإحصائي بشكل غالب، متناولا جملة من الظواهر الصوتية والإيقاعية التي تميز بها عفيف الدين التلمساني، من خلال دراسة الأوزان والبحور التي لم يخرج فيها عما تعارفت عليه الشعراء في زمانه، وكيفية توظيفه لها في شعره وأسلوبه في التقفية. وتطرقت إلى مظاهر الإيقاع الداخلي

مركزا على تبيان ارتباط الصوت بالدلالة، والتي تصب في مجملها في خطاب الذات الإلهية ومناجاتها. وهو سلوك صوفي متداول معروف، كما تطرقت إلى ظاهرة التكرار في قصائد ديوانه، حيث بينت أنواع التكرار الذي أورده العفيف التلمساني و الظاهر على الشكل الخارجي للنص الشعري، سواء بتكرار حرف أو كلمة، أو لفظة أو صيغة، تخضع لنوع من القصدية اللفظيَة الواعية. ذلك لأنه يهدف من خلاله إلى أن يوجه القصيدة في اتجاه الطريق الصوفي البحت ، أو للتأكيد على مقامات أو أحوال، لأن العبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية، تغني الشاعر عن الإفصاح المباشر وتحسس المتلقي بمدى كثافة الذروة العاطفية التي وصل إليها وما يريد أن يصل إليه.

في الفصل الثاني الذي عنونته بـــ"أنواع الصور الشعرية في شعر عفيف الدين التلمساني" فقد اتجهت الدراسة فيه نحو الصورة الشعرية فقسمته إلى قسمين: الأول تطرقت فيه إليه إلى أنواع الصور التأويلية، والثاني إلى الصور البلاغية. ويأتي في ثنايا العنوانين السابقين عناصر ثانوية عملت على إبراز هذه الأنواع وتحليلها. فكانت الصور الوصفية التي دعمتها بشواهد شعرية ثم تطرقت إلى أنواع أخرى من الصور الذهنية والحسية، ثم عرجت على الصور البلاغية وبينت أنواعها من تشبيه واستعارة وكناية مستعينا بشواهد شعرية على سبيل التمثيل لا الحصر. وعمدت بعد ذلك إلى مرحلة استنطاق النصوص الشعرية من خلال جملة من الرموز التي وظفها الشاعر لرسم صوره متناولا أنواعا من الرمز؛ كرمز الطبيعة والطلل والخمرة والأنثى والمرتبة الصوفية وكل ما يدخل أو يتعلق بهم، مبرزا إضافة الشاعر من خلال الوقوف عند الجانب الآخر من القول الشعري الذي تفاداه صراحة في عملية التصوير. وانطلقت في دراستي هذه من داخل النصوص الشعرية للتلمساني بدراسة تجمع بين الوصف والتحليل، مستفيدا من الدراسات التي تمكنت من الإطلاع عليها محاولا تخطي الصور التي ألفنا وجودها في كتب البلاغة والنقد.

في الفصل الثالث الذي عنونته بـــ"المستوى التركيبي في ديوان عفيف الدين التلمساني" تعرضت بالدراسة فيه للجانب التركيبي، متناولا بعض المظاهر التركيبية فاخترت أهم ما يميزه وشكلت لنا فيه انزياحات أسلوبية، كالفعل والتعريف والتنكير والتقديم والتأخير في الجمل الاسمية والفعلية. وهي التي يمكن أن نقول عنها أنها تشكل خصوصية أسلوبية للشاعر، تتلاءم مع توجهه الصوفي وتجربته فيه. أما تطرقي في الجانب البلاغي إلى الأساليب الإنشائية، التي قصرتها على أساليب الأمر والاستفهام والنداء والحذف والتي أكثر من إيرادها بمعناها البلاغي مما أعطاها خصوصية أسلوبية له في توجهه نحو الذات الإلهية.

في الفصل الرابع الذي عنونته بـــ"المستوى الدلالي في ديوان عفيف الدين التلمساني". عرضت فيه للتحليل الدلالي الذي تتكامل به الفصول السابقة، وكان محور عملي فيه تقسيم وتمييز الحقول الدلالية في شعره في جداول إلى الحقول التالية: حقل الغزل وما يدخل في حكمه وحقل الطلل والرحلة وما في حكمهما

وحقل الخمرة و ما في حكمها، وحقل المراتب الصوفية وعلاماتها و ما يدخل في حكمها وحقل مظاهر الطبيعة وما يدخل في حكمها . وتسهم هذه الحقول الدلالية في الوحدة الدلالية في شعره باعتبار أنها تخدم التجربة الصوفية الفردانية التي عاشها التلمساني وارتباطها بالذات الإلهية، وهو ما يبرز ارتباطا وثيقا مع المستويات السابقة الصوتية و أنواع الصورة الشعرية و المستوى التركيبي وكلها تنصب عن تجربة متجانسة تنسجم مع الأسلوبية في نظرتها إلى الدلالة.

وخلصت في دراستي إلى أن التحليل الأسلوبي كآلية نقدية، تمنح الدارس إمكانية الاقتراب من مفاتيح النص الشعري، من خلال التطرق إلى أنماطه الأسلوبية التي تميزه عن غيره باعتباره انزياحا شخصيا متعمدا.

و لم تغفل هذه الدراسة الإفادة من كثير المصادر والمراجع المنضوية في مجال الدراسات النقدية والأسلوبية، التي تناولت الصورة الفنية تناولا نظريا أو نقديا. نذكر بعضا منها على سبيل الذكر لا الحصر. من النوع الأول: البيان والتبيين للجاحظ، ونقد الشعر لقدامه بن جعفر، ودلائل الإعجاز للإمام عبد القاهر الجرجاني تقديم وشرح ياسين الأيوبي، وكتابه أيضا أسرار البلاغة تحقيق عرفان مطرجي. و من النقاد المحدثين أذكر على سبيل الذكر لا الحصر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب لجابر عصفور، الصورة الأدبية مصطفى ناصف، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية لصبحي البستاني.

من النوع الثاني: الأسلوبية والأسلوب لعبد السلام المسدي، خصائص الأسلوب في الشوقيات لمحمد الهادي طرابلسي، الأسلوب بين التراث والمعاصرة لأحمد درويش، الأسلوب لأحمد الشايب، البلاغة والأسلوبية لمحمد عبد المطلب، علم الأسلوب لصلاح فضل، جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي لفايز الداية.

أرجو أن أكون بهذا البحث قد أسهمت بإضافة لبنة جديدة ونافعة في فهم النص الشعري الصوفي.

ولا يفوتني أن أتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ الدكتور عبد السلام ضيف الذي كان له كل الفضل الكبير في توجيهي إلى هذا الموضوع، وبما كان يغدقه علي بأنواع النصائح والإرشادات والنقد البناء لإخراج هذا العمل المتواضع إلى النور، من خلال تبنيه له فله مني كثير الدعاء، كما لا يفوتني أيضا أن أشكر أعضاء اللجنة المناقشة على تكرمهم بقراءة هذا البحث وإثرائهم لفكري بملاحظاتهم وانتقاداتهم العلمية البناءة فمن لم يشكر الناس لم يشكر الله.

والله ولي التوفيق

الفصل الثاني
أنواع الصور الشعرية في ديوان عفيف الدين التلمساني

أ) الأنواع البيانية للصور

1-1 الصورة الوصفية

1-2 الصورة الذهنية

1-3 الصورة الحسية

1-4 الصورة الرمز وأثره في تشكيل الصورة الشعرية

ب) الأنواع البلاغية للصورة

1-1 الصورة التشبيهية

1-2 الصورة الإستعارية

1-3 الصورة الكنائية

1-4 الرمز وأثره في تشكيل الصورة الشعرية

يسعى الشعراء في إطار إبداع إنتاجهم اللغوي الشعري، إلى تشكيل صورهم الشعرية في أثناء ذلك العمل الإبداعي المنشود. فيعمدون إلى تجسيدها ذهنيا في مخيلة المتلقي، من خلال الإشارات الذهنية الدالة على تخييل الأمكنة و الأشياء الموجودة في العالم الخارجي والمتخيل، اللذين يمثلان الإطار الذي يقصده. باعتبار أن الصورة الشعرية نتاج علاقة جدلية في القصيدة بين الواقع والخيال، من خلال معايير تفرض نفسها لحظة ميلاد الفعل الشعري، لأن "كل معنى معين هو محدود، بينما كل ما هو إيحائي لا محدود ومطلق، ولا ينحصر بزمان أو بمكان"[1]. بحيث تظهر لنا طريقة عمل الشاعر من خلال كيفية صياغتها الفنية بطريقة مخصوصة تحمل ملامح ذاته في تفاعلها مع الآخر في لحظة ما من الزمن، ويتم له ذلك عبر استخدامه الاستعارة والمجاز والتشبيه، التي تدعم خطابه الشعري بشحنات دلالية تضفي على شعره مسحة جمالية كونية، دون أن يتناسى وظيفة المكان في النص الشعري التي هي احتواء الزمن، فالمكان واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكاره مع الآخر.

يسعى عفيف الدين التلمساني في إطار دائرته الاجتماعية الصوفية الصغرى والإنسانية الكبرى إلى أن يسمو بالتنوع في مقاصد شعره، و إلى تقريب فكرته وتوضيحها وتقديم العالم الذي يراه بمختلف مستوياته الفكرية إلى المتلقي، في صورة شعرية خاصة به تقوم على نوع من التراسل الطبيعي، يؤلف فيه شعره بين عالمين مختلفين، عالم الروح وعالم الجسد. لأن الفن متداخل في حياة الإنسان والعمل الفني هو عرض لمزيج تجربته العليا بالدنيا. ولأن الصورة الشعرية انعكاس لتجربة الشاعر، فلها فيه وظيفة فعالة في بناء نصه الشعري، وهذه الوظيفة يجب أن نعي أهدافها وسبب ديمومتها وما تحدثه فينا من تغيير عميق وما تنتجه من دلالات، لأنها بمثابة تجسيم مصور لشعور ذاتي يتدخل الشاعر فيه ذهنيا.كي يقوم بعملية إبداعها في نص شعري، ليبث فيها مظاهر الاستمرارية لتبليغ الرسالة المقصودة.

أ- الأنواع البيانية للصور

1- الصورة الوصفية

كثرت الأنواع الوصفية للصور الشعرية الواردة في ديوان عفيف الدين التلمساني، وهو مذهب سار فيه على نهج سابقيه من الشعراء الصوفية، حيث يستغل فيها إمكاناته التعبيرية لتجسيد واقعة أو منظر بشكل يقرب فيه نقل الدلالة إلى المتلقي بشكل جمالي من ناحية التصوير واللغة الموظفة، لأجل

[1] صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، ط1، 1986م، ص32

ذلك وعلى غرار معظم الشعراء الصوفية نجده يعول على عبقرية اللغة، وعلى اختلاف وتنوع أساليب توظيفها. لتهيئة جو شعري مكثف يرصعه بصوره الشعرية، ليصل بها حد سحر المتلقي؛ بطريقة ينهض بالصورة من مستواها المألوف الإخباري إلى مستوى جديد إيحائي، محيل على الغريب والمتخيل من المعنى وعلى المألوف في صياغته، من خلال حشد طاقته في التأليف بين عناصر الكون المرئية والمتخيلة في شبكة من العلاقات الدلالية المخصوصة، وفق رؤية صوفية له تقوم على خلق شبكات دلالية متضادة أو متماثلة تشيع جوا من التنافر والتجاذب بين الدوال والرموز.

بناءا على هذا وقفنا على مجموعة من الصور التي تزخر بها قصائده، نحاول إلقاء بعض الضوء عليها بالشرح والتحليل قاصدين من وراء ذلك تعبيد الطريق إلى فهمها، انطلاقا مما تحمله في طياتها من معان متعددة، وقد اختلفت صوره الوصفية من موضوع لآخر، و رأيت أن أبدأ من:

1.1- وصف الخمرة

نقع أثناء قراءتنا في ديوانه على مواضع كثيرة يصف فيها الخمرة والشراب وما يدل على أعراضهما. بحيث أنه يمكننا أن نقول أنها الصفة الغالبة على شعره، وهولا يحسن الكلام إلا فيها من جهة الوصف فنجده يعطينا فلسفتها عنده، كيلا تلتبس على المتلقي. ولتوضيح الصورة نجده يقول (سريع):

حُلَّتْ لنا الخمر من لوا حظها، فلــيرحم الخمر بعد و العنبُ!

خذا نديمي سَلْـــوتي لكما عــطاءًا من لا يمن إذ لا يهبُ

إني أمرؤ من عصابة كرمت أذهب في الحب حيثما ذهبـُوا![1]

فالتلمساني يضع لوحة فنية تؤطر صورة خمرته المتعالية على العرف، لأن لها سمة الحلال. و يستمد شرعيتها من شيوخه الذين لهم صورة الكرم، وكيف أنه يذهب في حبها كل مذهب، باعتبار كسبها للشرعية العقدية فلا خوف عليه ولا لوم على حبه منتظر عليها، أما هيئتها كصورة فهي (سريع):

محمرة الوجنة لكـــــن إذا قابــلها مـــاء عـــلاها اصفرارُ[2]

حيث يجعل للخمرة صورة الخد الجميل (محمرة الوجنة)، ويعطيها صفة التفاعل مع الماء الذي ينشأ عنه اصفرار لامع، بما يشبه بريق الذهب. وفي موضع آخر في وصف الخمرة نجده يقول (طويل):

إلى الراح هبوا حين تدعوا المثالث، فما الــراح للأرواح إلا بــواعثُ

---

[1] الديوان، ص37

[2] المصدر نفسه، ص119

هي الجوهر الصرف القديم، فإن بدا لها حـــبب نيطت به فـــهو حادثُ
تعصرها صـــــرفا : فلما تصرفت تـــحكم ســـكر بالـــترائب عابثُ
وفاح شـــدا أنفـــاسها، فتضررت نفـــوس عـــليها الجهل عان وعابثُ
حلـــفت لهم ما كـــأسها غير ذاتها، فقالوا: إتئـــد فيـــها فإنك حانثُ!
وما غير أضواء الأشـــعة أوهمـــت، فقـــالوا: لها في الحـــسن ثان وثالثُ!
أقم ريثـــما تفنيك عـــنها بوصفها، وتـــذهب عـــما منك فيها تباحثُ[1]

يرسم لنا التلمساني في هذه القصيدة صورة حية ناطقة عن الخمرة الصوفية، تقترب في الصفات من الخمرة المادية، والتي يعرفها بلغة مشحونة بزاد معرفي كبير وتجربة عميقة بالخمرة الصوفية. باعتبار أنها مجلى همومه ومبعث نشوته، فالواجب تجاهها هو الإخلاص والتسليم التام لها، فنراه يقرنها بالقدم في المنشأ (هي الصرف القديم)، إلى جانب الصفاء والنقاء بالأصل (أضواء الأشعة، الحسن) ولها رائحة زكيه مميزة تشد النفوس التي تعرفها وتنكرها الجاهلات عنها. فالصورة التي يصف بها الشاعر خمرته يفتش عنها في خياله المثالي، مما أكسبها صفات بديلة عن حقيقتها المادية التي أصلها العنب المخمر بالبكتيريا، فنراه ينتزعها نزعا من كنهها ليلقيها في درجات السمو والترقي في القيمة الروحية، من خلال الاستشهاد بها لتعليل نشوته والاستشهاد عليها، ومن خلال من عرفها بقرينة (فقالوا) وهم الشاهدون على الحسن الثاني والثالث لها. فالصورة الفارقة في خمرته أنها تدل على مقام الفناء أمام الجمال الإلهي، وهو مقام عال لا يتأتى إلا لمن عرفها حق المعرفة. لذلك يتعمد تفادي ذكر إسمها علانية لعلو مقامها، ويستعيض عن ذلك بالضمير الغائب "هي"وفي صورة أخرى لا تقل تقديسا لها يقول (سريع):

قـــم يا نديـــمي فالـــحميا تدار، أما ترى الليـــل بها قـــــد أنـــارْ
كـــأس لها الـــحكم، فمن أجل ذا تـــعزل ليــــــلا ، وتـــولي نـــهارْ
بـــها اهتـــدى الساري إلى حانها، و من ســـناها كـــوكب الصبح حارْ
فانـــهض إلى العـــيش بها، و ليكن في الـــسمع وقر عن حديث الوقـــارْ
ولا تـــكن يا ذاك مـــستكثــــرا بـــداك فـــي كأس العقار العقـــــارْ
يـــديرها في الســــــر ساق ، له شـــمائـــــل تسلب عقلي جهـــارْ
قـــد حركت بالسكر أعطافـــه ، وأسكـــنت في الجـــفن منه انكـــسار

[1] المصدر السابق، ص70

مــحمرة الوجنـــــة لكن إذا قــابلها المساء عــلاها اصــفرارْ

يـــسكن من يشرب كاساتها فــي جنـــــة بـــها و هـــي نـــارْ[1]

في هذه الصورة الكلية عن الخمرة الصوفية، التي يشخصها لنا التلمساني من خلال صفاتها المميزة العليا. نراه يجعل "الحكم" الخاص بالقاضي أو ولي الأمر للكأس مطلقا، فمن أجلها يعزل الليل ويحل بدله النهار. لما لها من صفات نورانية شديدة التنوير، فيجعلها منارة هدى من الضلال في الليل ويعطيها صفة الأكسير (فانهض إلى العيش بها) لأنه فيها منقطع التخلي عن الحياة المعروفة، ونراه كذلك يقرنها بالسرية في المشرب من خلال إخفاء وصف ساقيها (ويديرها في السر ساق) الذي بدوره يسبي العقول لفرط جماله. أما عن تأثيرها في الشارب، فهي محركة لأعطافه (الشطح) ومسكنة لجفونه (صرف النظر). كصورة واضحة على شدة تأثيرها في الشارب لها من تغييب للعقل. ويعطينا صورة جزئية أخرى لأثر أعراض الخمرة على شاربها فبها (يسكن من يشربها، جنة بها وهي نار) فتحمل دلالات التناقض والتنافر التام في الأصل والفعل.

من هذه الصور ندرك أن التلمساني في إطار وصفه للخمرة الصوفية، يتجاوز في تعريفها حدود المعقول من الزمان والمكان والماهية، فلم يتوقف عند الوصف وكفى، بل تعداه إلى شحن مواقفه الخمرية بمختلف المشاعر و الأحاسيس. مما حدا به إلى تجاوز الصورة حدود المعقول من العرف فيها لاستدراج مخيلة المتلقي وأحاسيسه للتعامل مع خمرته، لأن "سحر الفن لا يقوم إلا على دقة التصوير، والتقاط ما وراء الحس الظاهر، وما يجول في أعماق النفوس من خواطر ومشاعر وعاطفة ووجدان "[2] .

2.1- وصف الطبيعة

تميز الشعراء الصوفية عن شعراء الطبيعة بأنهم "أضافوا في تصور الطبيعة، لغة الوحي بعد أن أشربت طابع التلويح والرموز أهابوا فيها بالعيني المحسوس وبالذهني المجرد "[3]. يقول التلمساني يصف روضا (رمل):

ضحك الــروض الــوســيم إذ بـــكـــت فـــيه الــغيــومُ

ولـــمــعنى الــزهر ســـر بـــات يـــفـــشيه النسيـــمُ

فأدر يـــا بـــدر شـــمـــسا في أعـــاليـــها نـــجـــــــومُ

---

[1] المصدر السابق، ص119

[2] علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص173

[3] عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، د ط، 1998م، ص271

لـــهب تشـــعل في الكــــأ **س لـــنـــا مـــنـــه نـــعيـــمُ**

نـــزهـــة لـــجـــــة مـــاء **فـــوقـــــها در يـــعـــــومُ**

قـــد أقـــامت و شـــداهـــا **ســـائـــــر لـــيس يـــقـــومُ**

كـــم لـــنا منـــها حديـــث **وهـــي الـــصرف الـــقـــديمُ[1]**

يحتاج أي شاعر في وصفه للطبيعة إلى فطنة ذهن وقوة في الملاحظة، لربط الصلة بين الأشياء وكشف العلاقات الخفية بين عناصرها، وهي طريقة يسلكها التلمساني في قصيدته هذه. فنجده يصور لنا صورة حركية حية لمنظر طبيعي لروض أصابه ماء السماء (بكت الغيوم)، فحيا وربا وازدان بفرش زاه (الروض الوسيم)، ومياه صافية (لجة ماء) ويزيد جمالا بعد انقشاع الغيوم وتجلي نورانية الشمس التي تشيع دفئا ونشاطا في سائر محيطه. فجاءت حافلة بألوان البهجة المستمرة، ولكنه يقرن هذه البهجة باستحضار الخمرة وكأسها وصفاتها هذا كله في ظاهر الكلام. أما في باطنه فهو ما يراه هو بمعارفه الصوفية، فالروض هو ذاته بما أنه دائما يكون في مقامات الانتظار– وهو عرف صوفي – و هنا يصف حاله بعد تلقيه العلوم فصار مزهوا بذلك فرحا. التلمساني بإيراده لمظاهر الطبيعة الغناء، يقصد إلى غاية التوحد مع الطبيعة بوجدانه لا بعينه، باعتبار أنها من علامات الوجود ولاوجود دون الوجود.

3.1– وصف الحب

يصف لنا التلمساني صورة وقع الحب على فؤاده فيقول (بسيط):

هـــذا دلالـــك منـــــه إدلال **وذا جمالك، كم لي منه إجمالُ؟**

أحييت يا قاتلي قلبا حللت به، **فأنت محيي ، و منك الهجر قتالُ**

أحبابنا– و لأماني ربما صدقت– **فليسمح الدهر لي، أو ينفع الآلُ**

في الجسم ما جوهر إلا وجدت به **من الضنى عرضا حالت به الحالُ**

عجبت و هـــو محيل لا يزال أما **سقاه غيث دمـــوعي،وهو هطّالُ؟![2]**

تتميز حياة الشاعر بشدة الانشغال بالمحبوب، حد تسخير كل الحواس والمعنويات له للفوز برضاه. و إن كان المحبُّ يحب من جهة واحدة، فلا يدري هل توفق حبه أم لا، حتى أن حياته تتعلق بالرد

---

[1] الديوان، ص202

[2] المصدر نفسه، ص178

الذي سيسمعه أو سيصل إليه. هذه الصورة الوصفية الكلية لحالته الجسدية مما يتفطر له قلبه (هذا دلالك منه إذلال) فيبدو كأنه يطلب الرأفة والشفقة على حاله من محبوبه.

4.1- وصف الكعبة

يصف لنا التلمساني الكعبة أو المناطق المحيطة بها بأوصاف متعددة، في مواضع كثيرة من ديوانه منها قوله (خفيف):

بك يا كعبة الهدى طاف قلبي، و بدَا بارقُ الصفـــا فسعيتُ[1]

يعمد الشاعر إلى قرن الكعبة في ديوانه دائما بقرائن العظمة والإجلال، فيعطيها صورا مشرقة تحمل معاني الحنين الدائم لها. وباعتبارها بقعة يحج إليها المسلمون كافة و تهوى إليها الأفئدة، ومقام قبر الرسول – صلى الله عليه وسلم – ومكان الوحي الإلهي، ويضيف لها ظاهرة هي الضوء البارق الذي يلوح منها.

وفي صورة أخرى نجد التلمساني يقول (كامل):

وقف الهوى بين العقيق وحاجر، فجرى عقيق الدمع بين محاجرِي[2]

وهي صورة أخرى لا تختلف عن سابقتها، حيث يصف لنا التلمساني في مشهد ديني خالص، حالته النفسية التي يغمرها البكاء بطريقة غير إرادية،كلما وصل إلى مشارف المقام الديني. مما ينم عن شدة تواصله مع الارتقاء والانسجام الروحي مع المشاعر الروحية ومع هيبة المكان. والكعبة ومحيطها عند الصوفية مقامات للتلقي والارتقاء في المقامات و الأحوال.

2.1- الصورة الذهنية

هي نوع من الصور الواردة في ديوان عفيف الدين التلمساني بكثرة، نتيجة طابعه الصوفي المحض. تحتاج من المتلقي نوعا من الفطنة والباع الذهني، لفهم حقيقة الصورة الشعرية التي يوظفها الشاعر في ثنايا قصائده، لأنها تحمل رؤيته ومعتقداته وتختفي وراء عملية تشكيله لعالمه المأمول، الذي يسلك فيه طريقة التزاوج بين الواقع بالمتخيل. مما يتطلب من المتلقي البحث المتواصل عن مدلول الصورة، ومنه استيعاب معانيها. فشاعرنا يحمل ألفاظه دلالات بعيدة المتناول والمتوقع عن المتلقي، لأن "الكلمة تنتقل من المعنى الحسي إلى المعنى ذهني، والكلمات المعنوية تستخدم أولا في معنى حسي حقيقي، ثم تخرج منه

[1] المصدر السابق، ص69
[2] المصدر نفسه، ص112

إلى معنى ذهني مجازي"[1]. ولعل استفزاز مخيلة المتلقي بدلالات ثانية تتوالد عن الحقيقية البائنة، نجد له تفسيرا مرجعيا لأنه "ربما كانت الصلة الوحيدة التي يمكن أن تقوم بين الدلالات القديمة والحديثة، هي أن بعض الدلالات القديمة لكلمة الخيال تشير إلى ما نسميه الآن بالصورة الذهنية؛ أي أنها تشير إلى مادة الخيال لا إلى ملكة الخيال نفسها. ويبدو أن هذه الصلة هي التي أباحت توسيع الدلالة القديمة على أساس مجازي مقبول، تنتقل فيه دلالة الكلمة من الجزئية إلى الكلية "[2]. يقول التلمساني في مقاربته الشعرية، التي هي أصلا تجربة ذهنية ترافقها تجربة جسدية قصدها تهيئة المريد إلى الدخول لعالم الخيال الحقيقي، و مثال ذلك في إحدى صوره الذهنية التي يقول فيها (كامل):

في كل طور حقيقة لي مسلك ، و لكل مرتبـــة ، و ذوق أسلكُ

إن دارت الأفلاك من حولي فبي و علي دور محيطـــها يتحركُ

أو طـــار قوم بالجسوم ، فإنما طاروا لأمــــر شـأوه لا يدركُ

طيران مثلي إن تعمـــر جملتي كل الوجـــــود ، و حيرتي لا تتركُ

نظر الجهول بعينيه للشيء لا يجدي ، و في علـــمي به متمسكُ

ما إن أباشـــر فعل شيء إنما أمري يطاع، وليس جسمي يشركُ

فالحس إن نكح الخيال ، فإنه مرض به استعداد مثلك ينهكُ[3]

نفهم من هذه القصيدة أن التلمساني لكي يصف مرتبة قد بلغها وذاق حلاوتها، يلجأ إلى التمثيل الخيالي فتستمد أطرافها منه بمرجعية صوفية، لأنه قد بلغ في تطور معارفه الصوفية إلى شأن كبير، تمثل في وصوله إلى مقام الفناء والحقيقة الإلهية. وهو ما دفع به إلى أن يتكلم عن كيفية الوصول إلى مرتبته وهي مرتبة الأستاذية أو المشيخة في السلوك الصوفي، وبالتالي يحق له أن يقول ما لم يكن مباحا له سابقا. لذلك فالواجب على كل من يريد الإقتداء به أن يعلم مكانته، لأن "شرط الوصول الإقتداء بشيخ سالك قد خبر المجاهدات، وقطع بها الطريق إلى الله، وارتفع له الحجاب، وتجلت له الأنوار ، فهو يعرف أحوالها ويدرج المريد في عقباتها حتى تتاح له الرحمة الربانية، وتحصل له الكشف والإطلاع"[4]، باعتبار أن الصوفي المريد يجاهد للسمو من العالم السفلي المحسوس إلى العالم العلوي المعنوي، بهدف المكاشفة والمشاهدة. فالاتحاد بالذات الإلهية الكبرى وهذا العالم لا وجود له إلا في حياة البرزخ، وهو عالم شبيه بالحلم مادام

---

[1] خالد محمد الزواوي، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، الشركة المصرية العالمية للنشر لو نجمان، مصر، ط1، 1992م، ص113

[2] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص15

[3] الديوان، ص161.

[4] عرفان عبد الحميد فتاح، نشأة الفلسفة الصوفية وتطورها، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992م، ص144

أن التلمساني يعيش فيه وحده وفقا للمقام الذي استطاع الوصول إليه. ونجد صورة أخرى في قوله (سريع):

لي في هواكم مذهب ومــطلب ما مثله مطلبُ!

أصبحت عبدا راضيا بالذي ترضون لا أرجو و لا أرهبُ

إذا تجلى كــأس ساقيــكم كنت لــه أول مــن يشربُ

وإن تــغنى باسمكم منشــد فإنــي أول مــن يــطربُ

يا قــمرا في مهجتي لم يزل مطــلعه في الحسن والمغربُ[1]

في هذه الأبيات يحاول الشاعر تتريه الذات الإلهية عن أي ملمح حسي، باعتبار المرتبة الصوفية التي يتكلم منها، لذلك نراه يتره الله عن كل صورة حسية، فيستغل تماهي معرفته بالذات الإلهية المقصودة بدلالة الموصوف، وإن كان ينقل لنا ملامح موضوعية من ماهية الذات الإلهية وتأثيرها عليه، فهو يقدم صفات لموصوف معنوي يراه هو بذاته، ولعل المرجعية الرؤيوية للتلمساني هي من تمنعه من الانغماس أكثر في تقديم موصوفه للمتلقي، فنراه ينقل لنا بأسلوب حقيقي يجمع في علاقة بنيوية بين العالمين الحسي والمعنوي، وهو سمة غالبة على أسلوب الشعر الصوفي.

يميل عفيف الدين التلمساني في أغلب صوره الذهنية إلى رسم صورة عن عالم صوفي متخيل بمختلف أفكاره وأسياده ومشايخه. ويحملها دلالات التدرج في المقامات والأحوال، ويصور نفسه فيها على أنه عرفاني بالمجاهدة والرياضة المستمرة، لذلك نراه يعمد إلى التصريح بطريقته الصوفية الفردانية، من خلال طرح أفكاره المتماهية خلف حقيقة الوجود المتمثل للعيان، ذلك أن "التصوف تلك الأرض الخصبة التي تسمو فيها بذور الشعور وتكبر، لتنطلق إلى عالم اللامحدود، فالتصوف ليس كما يتصوره البعض كلمة تقرأ...أو كتابا يكتب...أو قولا يقال، إنه عالم من الإشراق لحظة كشف ،رؤية للجمال ،عالم من الغبطة، إنه ومضة تشعل القلب بشرارة الألوهة فتطلق الروح. وحدها الروح لتعانق الجميع"[2]. وهو المقصد الذي يتتبعه التلمساني في شعره، من خلال طرح أفكاره في ثنايا شعره المترامي المعاني والذي يصب في حب الله والاشتغال بهذا الحب والانقطاع عن مفاتن الدنيا الزائلة.

---

[1] الديوان، ص42.

[2] صهيب السعران، مقدمة في التصوف، دار المعرفة، ط1، 1989م، ص04

3.1- الصورة الحسية

المتعارف عليه في الشعر الصوفي أنه لا يطرح نظرية جمالية لكيفية ورود هيئة الشعر، لأنه يقدم رؤية وجودية للعالم من المفروض أن يكون عليها، و يقدم أيضا نظرة تقوم بما يميل إلى السمو في طريقة توظيف الشعر المعروف، لاتخاذ الشعراء الصوفية العالم الخيالي منطلقا لهم. ولكن هذا لا ينفي تحميلهم الأشعار سمة الحسية التي تحمل طابع طرفي التشبيه، فلهم فيه دلالات معنوية تتواجد من خلال الصورة الحسية، وهو ما كان في ديوان التلمساني بشكل جلي من الصور الحسية، لأن "الصورة الحسية ليست عيبا في ذاتها، بل هي أساس هام في التمثيل للحسي، وإنما العيب أن تصبح الصورة الحسية في القصيدة عالما قائما بذاته، والعيب أن تتناثر الصور الحسية في القصيدة تناثرا ضعيفا، وأن تلتصق ببعضها التصاقا مفتعلا يعمد إلى الزخرفة والنقش أكثر مما يعمد على تكوين كيان عضوي ملتحم الأجزاء"[1]. يقول التلمساني (كامل):

قال العذول: أرى حلاوة وعده لخداعــه ضربا من الأبعــادِ
كالعود يضرب عن فؤاد فارغ فأناس أن أختــال بالإنشــادِ
لا تعذلني ما فؤادك في يدي صبرا، ولم يك في يديك فؤادِي!
وتــنح عن زفرات أنفاسي التي لولا الدموع لأحرقت عوادِي[2]

التلمساني هنا يصف حالة صوفية وردت عليه، جاءت نتيجة لتراكم تجربة جديدة وليس تجربة للقول في حد ذاته. يبدأها بـــ"قال العذول" للتحسيس بوجود الآخر غير المعرف، وهو تمثيل حسي قصد فيه إلى تقريب الصورة الماثلة في ذهنه للمتلقي. فهو هنا ينقل تجربة وجدانية يجاري فيها الصوفية أمثاله الذين يتحدثون عن مقام السماع ولا يفقهون كنهه، من خلال تحسيسهم بثبوت حقيقة المرتبة التي وصل إليها نتيجة ممارسته جهدا معرفيا يحمل بذورا وجدانية لفلسفته، من خلال ربط نفسه بالموضوع. فلجوء الشاعر إلى التصوير المادي لتجربته يؤكد ميله إلى المحسوس في تجسيد إيضاح وتقريب الفكرة، لأن مذهب منظري الصوفية "يؤكد على أهمية الشيخ بالنسبة للمريد المبتدئ في طريقه إلى الحق عز وجل، وتكمن ضرورة الشيخ في كونه صاحب تجربة ومشاهدات تمكنه من رعاية المريد والأخذ بيده حتى لا يختلط عليه الأمر إذا عاين بعض الحقائق الإلهية مما لا عهد له بها"[3].

[1] محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، د ط، د ت، ص191
[2] الديوان، ص94.
[3] يوسف زيدان، عبد الكريم الجيلي فيلسوف الصوفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1988 م، ص29

و في صورة حسية أخرى نجد التلمساني يقول (طويل):

قــفا بالمطايا بين نجد وشعبه نودي تحــيات الغرام صبابهِ[1]

من المفترض أن هذا البيت منبعه حياة البرزخ، وأنه يجمع بين ما هو حسي– أي الظاهر من الكلام – وما هو معنوي، لكن صورته الشعرية هي محاكاة تقليدية للشعر الجاهلي، لأنه يذكرنا بمطلع قصيدة امرؤ القيس إيقاعا ووزنا، مما يدل على احتفاءه وتثقفه بالشعر الجاهلي القديم في الوقوف على الأمكنة. فالظاهر على البيت أنه يريد الحنين إلى ذكرى حبيب أو مترل، أما المعنى الباطني فهو ليس إلا تحميل دلالي لألفاظه، فـــ"المطايا" هي العلوم المحملة، و"نجد" هي المكان المقدس والشيوخ الذين يتلقى منهم العلم اللدني ومكان تلقينها. وفي صورة حسية أخرى نجد شاعرنا يقول (مخلع بسيط):

أحكم ففيك العذاب عذب ما بعد حـــلو الخطاب خطبُ!

لي ولــه من هــواك نارها و دمــع صب عــليــك صبُ

و ما تــترهت فيــك حتى فيــك تــترهت حــين اصبُوا

أمكنني من هــواك برق من الخــا لا يكــــاد يخــبُ

يا ســائلي عن شذا نسيم قــميــصه بالوصــال رطبُ[2]

يورد العفيف في هذه الأبيات صورة حسية تفيض بمشاعر منهالة صادرة منه باتجاه المحبوب. فيستلهم ألفاظه من الشعر العذري المفعم بالأحاسيس، وعلى ذلك نراه يوظف كلمات حسية لتأطير صورته الحسية بشكل يدفع المتلقي إلى التجاوب معها، فالألفاظ (العذاب عذب، حلو ، دمع، هواك) تدل على أحاسيس تمر بالعاشق الواله لـــ" أن الألفاظ والصور في لغة الشعر، إنما هي تجسيد لكل ما تولد في وجدان الشاعر من صور وخيالات وأحاسيس في لحظة إبداع"[3]. ولتأكيد نهجه يدعمها بألفاظ حركية تدل على سعيه نحو المحبوب، فنجد الكلمات (صب، أصبو ، الخبا، تترهت) فالشاعر يراعي الترتيب في أحاسيسه، حيث يصور لنا أن العذاب في حبه عذب، ويحلو أكثر لما يحدث اللقاء لأن الدمع نتيجة للألم الذي يأتي بعد العذاب وهي تصوير لتطور حسي يأتي بعده تعالي بالروح في الحب حد ترك كل شيء والاشتغال بالمحبوب. و لإضفاء الطابع الحسي للصورة الغرامية التي تعتريه، يوجه ما يشبه الرد على سائله في الإحساس بالحب لأن "التجارب التي يعبر بها

---

[1] الديوان، ص59

[2] المصدر نفسه، ص54

[3] حسن طبل، المعنى الشعري في التراث النقدي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3 ، 1998م، ص153

الشاعر قد تقترب أو تتماثل مع ما لدى الآخرين منها، ولكن الشاعر أقدر من سواه على التعبير عن تلك التجارب وتصويرها تصويرا فنيا، يتعرف فيه المتلقي على تجاربه الخاصة، فيبتهج بها وقد تجسدت في هذا التصوير الفني "[1].

لا أزعم من خلال عرضي لهذه الأمثلة من الصور أن أجمل كل الصور الشعرية في الديوان، بقدر ما أسعى إلى تمثيل نوع من أنواع صوره الواردة في شعره، الذي تطغى على صوره الطاقات الانفعالية الحضورية المتمثلة في الشكل والبناء والغائبة التي تتمثل في الدلالة والمعنى. باعتباره يسعى إلى رؤيا صوفية خاصة تهيمن على أجزاء نصوصه الشعرية، فلقد طغت على ديوانه الصور الذهنية على الحسية، باعتبار الطابع العام لصوفيته المعتمدة على الخيال. لذلك نراه يعمد إلى شحن لغته دلاليا وتقديم رؤيته في قالب جمالي ومتحرك في جانبه الحسي، في نسيج أسلوبي يهيئ المتلقي لمشاهد متعددة تخترق عادة الفهم له من خلال استغلال الفضاء اللامرئي وتقريبه من المرئي.

ب- الأنواع البلاغية للصورة

نواصل في هذا الجزء من دراستنا، التعرض لمجموعة من الأدوات البلاغية التي عرّفها النقد العربي القديم والحديث معا، قصد إظهار دورها في عملية التصوير الفني في شعر عفيف الدين التلمساني، وإلقاء الضوء على فاعلية قيمتها في تشكل الصورة الشعرية، وإظهار أهميتها البلاغية والدلالية في عملية التصوير. ونبدأ عملنا هذا بالأدوات التي استعان بها شاعرنا في رسم صورته، سواء لإظهار الحقيقة كما يراها هو أو تقريب صورة الحال الذي يعتريه في لحظة من زمنه. فنبدأ بالتشبيه لأنه " أكثر الأنواع البلاغية أهمية بالنسبة للناقد والبلاغي القديم، والحديث عنه بمثابة مقدمة ضرورية لايمكن تأمل الاستعارة والمجاز دونها "[2].

1.1- الصورة التشبيهية

تتواجد في صفحات كتبنا النقدية والبلاغية تعريفات كثيرة للتشبيه، سواء في كتب القدماء أو المحدثين، مما يجعلنا نكتفي بقول قدامة بن جعفر في معنى التشبيه: "فنقول إنه من الأمور المعلومة أن الشيء لا يشبه بنفسه ولا يغيره من كل الجهات، إذ كان الشيئان إذا تشابها من جميع الوجوه و لم يقع بينهما تغاير البتة اتحدا، فصار الاثنان واحدا. فبقي أن يكون التشبيه إنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمهما، ويوصفان بها وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منها بصفتها و إذ كان الأمر كذلك فأحسن التشبيه هو ما أوقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يدني بهما

[1] المرجع السابق، ص151

[2] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص176

إلى حال الإتحاد"[1]، و بناءا على ذلك يعد التشبيه "علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال. هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني"[2]، لأنه أقرب صورة بلاغية شعرية يعتقد فيها النقاد القدرة على التقريب بين شيئين تتوفر فيهما وجه أو أوجه تشابه لما يختصر التشبيه من كلام. وكذلك لما يلعبه من قيمة في المحافظة على النسيج الشعري واختصار للقصد في طريق الإقناع، لأن "التشبيه من أبسط الأشكال البلاغية، وهو من الأساليب الأدبية ليس في اللغة العربية فحسب، وإنما في سائر اللغات، ولقد عني به العرب وجعلوه أحد مقاييس البلاغة الأدبية...كل ينظر إليه من زاوية، ويقسمه تقسيمات مختلفة باعتبار من الاعتبارات"[3]. فالنقد الحديث ينظر إلى التشبيه وقيمته على أنه "صورة شعرية تقوم على تقريب حقيقتين، فلا ينظر إليه فقط من خلال طبيعة كل حقيقة، إذا كانت مجردة أو حسية، و إنما من خلال عملية التقريب والجمع بحد ذاتها، ومع موقع هذا الجمع داخل السياق العام. وما يمكن للعلاقة الجديدة المستحدثة بين طرفي التشبيه أن تولد من إيحاءات ومدلولات"[4]. فالقيمة ليست محصورة في التفريق بين الحسي والمجرد، وإنما تعدوه إلى عملية التقريب بينهما. وقد حرص شاعرنا في صوره على الحسية باعتبار انه يسعى إلى إقامة جسور ربط بين الأشياء. فرأينا تقسيم الصور التشبيهية إلى ثلاثة أقسام:

أ – تشبيهات حسية

نظرا لكثرة وجوه التشبيهات في ديوانه فقد ارتأينا تقسيمها حسب أوجه التقارب فيها فجاءت كما يلي:

1– تشبيهات حسية تقع في الأشكال و الأصوات

هي صور يكون التقارب بين الشيئين المتشابهين من ناحية الصوت وهو ما نجده في قوله (طويل):

كأن الـــندى دموع غزيرة   تحادي بكاء من غلام مناهزِ[5]

في هذه الصورة التشبيهية الحسية، يقدم لنا التلمساني معادلة حسية متعددة، تجمع بين الندى الذي يتكون على أوراق الأشجار مع الدموع الغزيرة الناتجة عن حالة الشكوى أو التفجع، المتمثل في جفن عين الغلام المناهز، وهما شيئان حسيان مع صوت بكاء مناهز يرفع عقيرته بشكل متزايد وصوت وقع الأمطار، فاشترك التشابه فيما بينهم في تنامي السرعة، بحيث توافقت سرعة قطرات الندى مع الدمع

---

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص124

[2] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص172

[3] مصطفى الصاوي الجويني، البلاغة العربية منشأة المعارف، دط، 1985، ص84

[4] صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع، ص115

[5] الديوان، ص124

مع تصور صوت المطر مع ارتفاع صوت البكاء، فالتشابه وقع في سرعة الحركة. وكلهم يدلون على الإحساس وشدة الانفعال بحادث ما.

2- تشبيهات حسية تقع في الأشكال والألوان

هي صور يقع التشابه فيها بين شيئين من ناحية الأشكال والألوان في مثل قوله (سريع):

يحمي حـــماها أسنة ،وقنا كأنـــها الشمع فوقها الشعلُ[1]

هذه الصورة الشعرية الحسية، جاءت صورة التشبيه في قوله "أسنة وقنا" وهي كناية عن الجند والرجال. فالصورة التشبيهية يعمد فيها التلمساني إلى إيجاد نقاط التقاء وتشابه بين المشبه "أسنة وقنا" التي تحمي الحمى، وهي وسائل الحرب مع المشبه به "الشمع" فوجه تقارب التشابه يوجده في البياض بين الوجهين من جهة اللمعان، فيجعل الاحمرار يعلو في جوانب البياض.

3- تشبيهات حسية تقع في الألوان

هي صور يكون التقارب فيها بين المتشابهين في الألوان، على نحو ما نراه في تصوير البياض والاحمرار من خلال إخراجه مشهد التباس النور الناشئ عن النار عند لمعان البرق في قوله (بسيط):

وأرقب البرق لا سقياه من أربى لكنه مثل خديه له لهبُ![2]

فالصورة التشبيهية التمثيلية تحققت من خلال اشتراك المتشابهين (البرق، الخدين الأحمرين) في اللون المضيء الناشئ وسط الظلام الدامس، فكان بمثابة سبيل الهدي في الطريق المعتم. وهنا تبدو براعته في التقاط المشاهد الملونة والتي يجمع فيها بين محسوسات شديدة التباعد، فنراه يشبه البرق اللامع الأحمر يعلو في جوانبه البياض في ضياءه مع حمرة الخدود عندما يعتري صاحبها الخجل، فجعل الاحمرار في بياض من مواقع التشبيه الطريف.

4- تشبيهات حسية تقع بين الأصوات و الذوق والحركة

هي صور يكون فيها التقارب بين شيئين ناتجا عن التشابه في الصوت والذوق والحركة، وهو ما نجد صورته في قوله (كامل):

قال العدول: أرى حلاوة وعده لخداعه ضربا من الأبعادِ

[1] المصدر السابق، ص177.

[2] المصدر نفسه، ص49

كالعود يضرب عن فؤاد فارغ فأناس أن أختال بالإنشادِ[1]

هنا يعتمد الشاعر في صورته الشعرية على حاسة السمع، حيث يعقد علاقات بين الذوق (الحلاوة) والمسموعات وبين صوت العود والإنشاد الذي يتم دون آلات الطرب. وكلاهما يؤدي إلى الغبطة والرقص مع فؤاد غير منشغل، فعلاقة تقارب التشابه بينهم تمت في تأثيرهما عليه، فيصور لنا أصوات العود مع الإنشاد مع فؤاد فارغ، التي هي متباعدة في الجنس، وأوجد بينها تقاربا في الصوت، لأن الجامع بينهم هو الطرب الذي بدوره يؤدي إلى الاختلال في الحركة من فرط الزهو.

5- تشبيهات حسية تقع في الروائح

هي صور يقع التشابه فيها بين شيئين في الرائحة، وهو ما نجده في قوله (رمل):

تـــنفخ العشاق منه نفـــخة كنسيم الـــورد بالراح اختمرْ[2]

في هذه الصورة يدرك التشابه فيها بين الأشياء، اعتمادا على حاسة الشم. حيث نراه يجمع بين نسيم الورد وما يدل عليه من رائحة عبقة، مع رائحة اختمار الراح (الخمرة الصوفية). فالعلاقة بينهما أنهما في طريقة الصنع متشابهان ويعتمدان على التخمير، فحسية الصورة يصنعها المتشابهان على مستوى المنبع الأصلي لهما "الخمرة، والورد" وتغذيه صفات كل منهما، ولذلك فالصورة تمثل صراعا عقديا عميقا طرفاه "الخمرة والورد". على الرغم من أن اشتراك الخمرة والورد من حيث أنهما إفراز من إفرازات الطبيعة إلا أنها تمثل للشاعر حقلا وجوديا لا غنى عنه.

6- تشبيهات حسية تقع في الأشكال

ونجد مثال ذلك في قوله (وافر):

كـــأن الـــنهر سيف مشرقي، له في كف صيقلته اضطرابُ

تجرده يمين الشمس طورا، و طورا بالظـــلال له قرابُ

يعاب السيف إذ في جانبيه فلول ، و هو منها لا يعابُ[3]

في هذه الصورة التشبيهية يقع التشابه بين شيئين ماديين حسيين هما النهر والسيف المشرقي، فوجه التشابه يبدأ من المنطلق. فمقبض السيف في اعوجاجه يشبه منبع النهر، وطريقة إخراج السيف من الغمد

[1] المصدر السابق، ص94.
[2] المصدر نفسه، ص120
[3] المصدر نفسه، ص46

وإدخاله تشبه حركة النهر عند تعرضه للشمس والظلال التي تشبه الغمد، أما الفارق بينهما أن الاعوجاج الذي يصيب السيف من صانعه فهو عيب فاضح يدل على سوء عمل، بينما هو في النهر جمال ومتعة للمنظر وبراعة للصانع.

7- تشبيهات حسية تقع الأشكال والحركات

ومثال ذلك يتجسد في قوله (طويل):

وظبي فلاة أنـــس، فكأنه لرائيه عن الإلـــتفات شرودُ[1]

في هذه الصورة يجمع التلمساني بعض تشبيهاته الحسية التي تقوم على التشابه في الحركات و الأشكال، فنراه يجمع بين ضبي الفلاة في حركة الالتفات بين اليسرة و اليمنة التي تشبه حركة الإنسان الشارد، الذي لم يتعرف على طريقه. فبغض النظر عن المعنى الصوفي للكلمات الموظفة في هذه الصورة التشبيهية إلا أننا نستطيع القول أنه استطاع أن يجمع المتشابهين و يقربهما من ذهن المتلقي بيسر بائن.

8- تشبيهات حسية تقع بين الأشكال والحركات والألوان والأصوات

في هذه الصورة يزيد التقارب بين المشبه والمشبه به، حيث يكون التشابه من جهة الشكل واللون والحركة والصوت، ومثال ذلك قوله (خفيف):

فيه بات القضيب رهن سماعا ت، ورقـــص على غنا الأوتارِ

يتثنى تحت القلائد في السندس مـــثل كـــواعب الأبكـــــارِ[2]

في هذه الصورة يجمع الشاعر بين مكونات متباعدة في صورة واحدة، فيشبه القضيب الذي هو الغصن الرفيع من الشجر (المريد) في مقام السماع، الذي هو من أجل مقامات الروح سموا، لأنه يسعد بسماع صوت الحق تعالى في انتظار الهاتف. فيشبه فرحته العارمة بالمرأة الجميلة (كواعب الأبكار)، تمتزج مع صورة الانتظار امتزاجا حسيا، والمرأة والرقص امتزاجا روحيا، فالمرأة صورة من صور الطبيعة وسر من أسرارها في جمالها وضيائها؛ ومن البديهي أن يمزج الشاعر بينهما على صعيد الارتواء الجسدي. لأن المرأة إفراز للطبيعة وهي صورة حية من صورها، وتجلي حقيقي لحيويتها ونضارتها، أما مقام السماع فإنه يجسد الكون البديل، الذي يطمح الشاعر في الوصول إليه للخلاص من دائرة العتمة والانغلاق إلى عالم النشوة الروحية الكبرى؛ إلا أن هذه النشوة لا تكتمل إلا بالمرأة الجميلة، التي تغذي هذا العالم بالتجدد والحيوية والعطاء ؛ وتمده

---

[1] المصدر السابق، ص91

[2] المصدر نفسه ، ص113

بالإضاءة والإشراق حين ترقص على نغم الأوتار، فيصدر صوت قلائدها جراء الحركة (الشطح) ويشبه شعرها الأسود الكثيف عندما يتحرك تتحرك القلائد، فتحدث صوتا بما يشبه فعل الريح التي تحرك الشجرة ذات الأوراق الخضراء الكثيفة، فالتلمساني يجمع بين هذه النماذج مستقصيا الشبه فيما بينها في الشكل واللون والحركة، فقوي التشابه بينها وزاد التقارب وإن كانت أجناسا متباعدة.

9- تشبيهات حسية تقع في الحركات

حيث نجد مثال ذلك في قوله (خفيف):

أسكروها بهم كما أسكرتهم   في ابتداء بها فثم الوفاءُ[1]

في هذه الصورة الشعرية يجمع لنا التلمساني بين شيئين متقاربين، الناس الذين يسكرون والخمرة المسكرة. فوجه التشابه يقع في الحركة الناتجة عن السكر، ووجه التشابه عنده يصبغه بلون من ألوان التكرار. إذ يقوم الشاعر بتكرار كلمة "سكر"، لتشكل لنا حركة تبادلية، لها في سياقها تفرد وتميز. بحيث يؤدي تكرارها في هذا البيت الشعري إلى تدفق موجة انفعالية تكسر حاجز التأثير إلى التأثر، مما يؤدي إلى تكامل الصورة المتشكلة في ذهن المتلقي. ومن هنا فإن تكرار الكلمة، يؤدي إلى تكثيف الدلالات وتشكيل حركة تتابعيه تغني بنية الصورة الشعرية على الصعيدين الدلالي واللفظي معا، وتخدم معنى التراوح لفرط السكر للأشخاص و التلاوح داخل الكأس للخمرة في حد ذاتها بفعل تلاوح الحامل لها. فالتشابه يأتي بصفة آلية من استنتاج الصورة الناشئة من تمثل الحركة الاهتزازية الواقعة.

ب – تشبيهات معنوية

هي تشبيهات تكون فيها الصورة جامعة لتشابه يكون فيه التقارب الذي يقيمه الشاعر بين أشياء غير مدركة بالحواس. فاخترنا على سبيل التمثيل:

1- تشبيهات حسية يكون فيها تشبيه المعنوي بالمعنوي

وهي صورة حسية يكون التقارب فيها بين المتشابهين من ناحية الجانب المعنوي فنجده يقول (كامل):

شكرا لصبري عنه إذ هو خانني   ورأى الخيانة كالوفاء بعهدهِ[2]

في هذه الصورة يعقد فيها التلمساني علاقة تقارب وفقا لتشابه تمثيل الأشياء غير المدركة بالحواس باعتبارها معنوية، فنراه يجمع المشبه "الخيانة" مع المشبه به "الوفاء"، وهما متنافران غير مدركان في مادتهما

---

[1] المصدر السابق، ص32

[2] المصدر نفسه، ص99

لأنهما معنويان، ويعقد كذلك تشابها بين الصبر كهيئة متخيلة مقابلة له بصفات إنسانية معنوية، منها الخيانة وعدم التمييز، وكل هذه المعاني هي صور لا تدرك بالحواس المجردة.

د- تشبيهات تجمع بين الحسي والمعنوي

هي تشبيهات تكون فيها الصورة جامعة لتشابه يكون فيه التقارب الذي يقيمه الشاعر بين أشياء مدركة بالحواس مع أشياء معنوية غير مدركة. فوجدنا على سبيل التمثيل:

1- تشبيه الحسي بالمعنوي

حيث نجد في قوله (مخلع بسيط):

صيرتـــني كالنـــسيم سقـــما لـــم لا تمل عندما أهـــبُ؟![1]

في هذه الصورة يجمع التلمساني بين جسمه المادي الثقيل بالنسيم الذي هو مدرك بالحس، فيجعل التشابه بينهما في الخفة وسرعة الحركات، باعتبار التنقل في اتجاه الريح. فالصورة الحركية وردت في غاية الدقة، ذلك لأنها تعكس الحالة النفسية التي كان عليها التلمساني. فالحب والوله بذات المحبوب وانشغاله بالنظر إليه جعله أسيرا ومتعطشا دائما للبقاء في حالة المشاهدة، حتى صير ذلك لنا كأنه حقيقة ماثلة أمامنا.

2- تشبيهات يتم فيها إلحاق الحسي بالمعنوي

مثال ذلك نجده في قوله (سريع):

هذا المصلى وهذه الكتب لمـــثل هذا يـــهـــزنا الـــطربُ[2]

وقد أورد هذا النوع بكثرة في ديوانه يؤدي فيها التشبيه دورا مميزا، باعتبار التوجه الذي يقوم على الشرح والتوضيح. فهنا يجمع بين المصلى والكتب وهما يحملان دلالة الورع والعلم مع الطرب الذي يدل على الغبطة والغفلة عن الذات، لكن بأخذ طبيعة المعنى الباطن للكلمة الصوفية للشاعر فنجده هنا يوجد علاقة التشابه في الظفر بالعلوم المتوفرة في بطون الكتب. بالتقدم في المرتبة الصوفية وما ينجر عنها من فرح بالشخص العادي، الذي يطير فرحا عندما يعثر على كنز أو كل ما يدخل عليه الفرحة على نفسه فيطرب لذلك، فرغم التباعد البائن لهما في المقام والحال إلا أنه يوجد لهما نقطة التقاء وهي الفرح.

3- تشبيهات حسية تقوم على إلحاق المعنوي بالمحسوس

---

[1] المصدر السابق، ص53

[2] المصدر نفسه، ص35

نجد مثال ذلك في قوله (وافر):

وفي لي من أحب، وزار وهنا فـــيا لله ما أحـــلى، وأهـــنَا!

وألثـــمني لـــماه فبت منه أقـــبل من فـــريد الدر مثنَى

ذوائـــبه كليل الهجر طولا ولـــونـــا، و استنارا فيه عنَّا[1]

في هذه الصورة يشبه التلمساني حالة الوله التي يعانيها من التعمق في الحب الصوفي للذات الإلهية وهو شيء معنوي، ويشبه منبع نور المحبوب بنور الدرر الذي يخترق الليل الدامس وهو شيء محسوس. فالشاعر ساق المشبه وهي ذوائب حبه المتوقد شخصها في "الليل الهجر الطويل" الذي له حتما انجلاء. فوضوح كنه الحب لا يدرك بالحواس بل تدرك معناه العقول، والنور تدركه العين.

قصدنا في دراسة الصورة التشبيهية التركيز على الصورة في حد ذاتها لا على أطرافها لأننا نتفق مع الرأي الذي يقول: "قد درج البلاغيون التقليديون على إطلاق المصطلحات العديدة على الصورة التشبيهية، فهذا تشبيه مفرد، وهذا مركب، وهذا ضمني، وهذا مقلوب، وهذا تشبيه حسي...، وقد جردوا الصورة الفنية و فتتوا أجزاءها في عمل وصفي لا يتعدى الشكل الظاهري بعيدا عن روحها وخصائصها ونكهتها، بعيدا عن خطوة داخلية يبحثون بها عن حقيقة المضمون، وعلة الاختيار، وطبيعة الأداء وقدر العطاء وعلاقة هذه الخلية بالبناء الكلي وتأثير البناء الكلي على الخلية"[2].

2.1- الصورة الإستعارية

تحتل الاستعارة مكانة هامة في الدراسات البلاغية والنقدية القديمة والحديثة على السواء. وكلاهما لم يهونا من شأنها لأنها عنصر أساس في الشعر، فتفننوا في دراستها باعتبار أنها أسلوب من الكلام يكون في لفظ يستعمل في غير مكانه، لما يتوفر لواضعه من مشابهة بين المعنى الحقيقي الذي يصبو إليه والمعنى المجازي الموضوع له، ونجد لها في كتبنا تعريفات متعددة فهي "استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها"[3]، ولأن الاستعارة كان ينظر إليها على أنها انتقال في الدلالات، أو هي وضع عبارات في مواضع لا تعد أصلا لها في العرف اللغوي. أما مفهومها عند عبد القاهر الجرجاني فيورد الاستعارة في قوله: "اعلم أن (الاستعارة) في الجملة أن يكون لفظ الأصل في

[1] المصدر السابق، ص240

[2] منير سلطان، البديع في شعر المتنبي التشبيه والمجاز، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، 1996 م، ص119

[3] ابن المعتز، البديع، ص2

الوضع اللغوي معروفا، تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلا غير لازم، فيكون هناك كالعارية"[1].

ويقول عنها كذلك "فالاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به، وتجريه عليه"[2]. أما في الدراسات الغربية فنجد قول تزفيتان تودوروف فيها فيقول: "الاستعارة استعمال كلمة بمعنى مشابه لمعناها الأصلي ومختلف عنه. الندم المفترس يقوم في قلبي"[3].

باعتمادنا على هذه التعريفات للاستعارة في دراستنا سنتناول بنيتها كصورة لمفهوم العالم للشاعر فنجد مثال ذلك في قوله (مجزوء الكامل):

والروض أضحـــكه الحـــيا والطـــير من طـــرب يـــقولُ[4]

يضفي التلمساني في هذه الصورة الإستعارية صفة إنسانية (الضحك) لشيء مادي جامد (الروض) وصفة (يقول) لكائن مادي حي، لكنه غير ناطق (الطير). فلجوؤه إلى تهجين المصطلحات اللغوية بين الحقول الدلالية المختلفة يكسر أفق التوقع عند المتلقي، ويشكل صورا ذات دلالات مداعبة ومشوقة للخيال الفكري، باعتبار أنه يستعير الصفة الإنسانية الخاصة ويطلقها على العام، وهو انزياح واضح لدلالات الكلمة عن وضعها المتعارف في مكان غريب عنها، وهو ما يزيد في متعة الصورة الإستعارية لأن شاعرنا كسر الفاصل بين الحسي والمتخيل والمعقول لإنتاج دلالة عقلية تدل على الانبساط، فالطرفان في الاستعارة (الروض، الطير) أو المستعار له محسوس، والجامع بينهما عقلي وهو سبب نزوعه إلى الحسية.

وفي صورة استعارية أخرى نجد التلمساني يقول (خفيف):

شـــاهدت حسنه القلوب فأمسى، وله في العقول نهب وسلبُ![5]

في هذه الصورة الإستعارية نجد في طرفي الاستعارة مسحة إشارية تقوم على ثنائية الحضور والغياب فالمستعار له الحاضر هو القلب والمستعار منه أورد له قرينة "العين"، أستعيض بها بإشارة المشاهدة عمدا يقصد منها التلمساني إلى إيجاد فضاء لمخيلة المتلقي، ليتذكر و ليتصور الطرف

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص38

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 114

[3] T. Todorov.o.ducrot Dictionnaire encyclopedique des sciences de language. Edition Seuil.Paris.1972.p354.

[4] الديوان، ص173

[5] المصدر نفسه، ص39

الغائب لتكتمل له الصورة. لكن المعنى الآخر الذي قد قصده الشاعر، هو قلب للصورة في حد ذاتها، أي الدلالة على الغائب بدلالة حضور الحاضر أو بمعنى أوضح فالمستعار له "القلوب" يجمع دلالة حضور قلوب المتصوفة و الذات الإلهية من خلال الجمال الإلهي المقصود. وهذا انزياح بائن في المعنى، لأنه نقل دلالة صفة الرؤية من العين الإنسانية إلى القلب و دلالة الذات الإلهية إلى الحسن .

وفي صورة استعارية أخرى نجد التلمساني يقول (بسيط):

هم ألبسوني سقاما من جفونهم   أصبحت أرفل فيه وهو ينسحبُ[1]

في هذه الصورة الإستعارية "ألبسوني سقاما" يصور لنا التلمساني حالته المعتلة النفسية جراء نظر النساء الفاتنات إليه، اللواتي سلبن عقله من خلال سحر عيونهن، فصار عليل القلب هائما على وجهه دون صدى لتأملاته، هذا ما يبدو للمتلقي في ظاهر الصورة، و عندما نضعها في سياقها الصوفي فالمعنى المقصود يتغير إلى وجهة مخالفة تماما لتوقع المتلقي، فالمقصود بمن ألبسه السقام فهم الشيوخ (المريدين) أحبابه الذين وضعوه على الدرب الصوفي فبقي يتتبعهم في مسارهم متخذا منهم منارة للوصول إلى أرقى مراتبهم.

استخدم التلمساني لغة مجازية في صوره الإستعارية، حيث نراه يعمل جاهدا على أن تكون تلك اللغة الصوفية حسية خالية من الغرابة، و يعتمد أسلوبا مفهوما بعيدا عن شديد الغموض، فتركه ذلك مراعاة لفهم المتلقي (المريد). لأن أي قراءة لا تؤدي إلى استخراج المعنى بصورته الحقيقية تؤدي إلى ضياعه.   لذلك لا نراه يميل إلى الغموض لأنه يوقع القارئ في مطب الالتباس، فالإفهام مطلوب من الشاعر.   لأن "بلاغة الاستعارة ليست رهينة بكونها صورة ذات صفات حسية، وإنما مرجعها أن الصورة ذات الصفات الحسية تعبير عن تمثل خيالي، وربما لا تكون المتعة الحسية إلا عتبة خارجية متميزة من التجربة الخيالية المبدعة والمتذوقة في صميمها "[2]. والاستعارة في عرف توظيفها من قبل التلمساني والشعراء الصوفية عموما ينبغي أن تكون مناسبة، والمناسبة تعني التقارب بين المستعار منه والمستعار له، أي وجود قرينة تعمل على إدراج المعنى ضمن المألوف، ليكون واضحا سهلا، ولأن الدلالة تؤدي إلى التصور فإن مقياس جماليات الشعر الصوفي أن تكون هناك مقاربة بين طرفي التشبيه تساعد على التصور، بأن يكون المشبه به أجلى صفة وأخص عرفا حتى تستقيم الصورة في الإدراك، لأن الصفة الأخص تدل على

[1] المصدر السابق، ص43

[2] مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص138

الشيء وتدفع عنه الغموض والالتباس. وفي هذا السياق كانت الاستعارة في شعره مبنية على التشبيه في السياق الدلالي.

3.1- الصورة الكنائية

يعتبر قدامه بن جعفر من السباقين إلى التعرض للكناية من خلال باب" إئتلاف اللفظ والمعنى"، حيث يطلق عليها مصطلح الإرداف فيقول: "وهو أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى، بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع له فإذا دل التابع أبان عن المتبوع"[1]. أما عبد القاهر فيبني على مقولته ويساهم في اضمحلال مصطلح الإرداف، ليحل محله مصطلح الكناية الذي سارت العرب في تداوله من بعد. ويعرف الكناية بقوله: "والمراد بالكناية ههنا: أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه"[2]. ويردف قائلا في فضل الكناية في الكلام، وعملها في عملية النظم والمعنى فيقول: "هذا فن من القول دقيق المسلك، لطيف المأخذ، وهو أنا نراهم كما يصنعون في نفس الصفة بأن يذهبوا بها مذهب الكناية والتعريض، كذلك يذهبون في إثبات الصفة هذا المذهب. وإذا فعلوا ذلك بدت هناك محاسن تملأ الطرف، ودقائق تعجز الوصف، ورأيت هناك شعرا شاعرا، وسحرا ساحرا، وبلاغة لايكمل لها إلا الشاعر المفلق والخطيب المصقع، وكما أن الصفة إذا لم تأتك مصرحا بذكرها، مكشوفا عن وجهها، ولكن مدلولا عليها بغيرها، كان ذلك أفخم لشأنها، وألطف لمكانها، كذلك إثباتك الصفة للشيء تثبتها له إذا لم تلقه إلى السامع صريحا، وجئت إليه من جانب التعريض والكناية، والرمز والإشارة كان له من الفضل والمزية، ومن الحسن والرونق، ما لا يقل قليله، و لا يجهل موضع الفضيلة فيه "[3].

أما الخطيب القزويني فيعرف الكناية بقوله: "الكناية لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه"[4] من خلال قراءتنا لمجموع قصائد ديوان عفيف الدين التلمساني، وجدنا كما هائلا من الصور الكنائية التي وظفها الشاعر، قصد من إيصالها إلى المتلقي حمله على البحث عن كنه معانيه، التي تتخفى وراء المعنى الظاهر. وهذا سبب تواجد الصور الكنائية في ديوانه بكثرة. وينزع إليها لتبرير موقف أو بقصد إيضاح مقام أو حال توصل إلى كنهه، أو يريد أن يدل على قيمته، لأن "الكناية أبلغ

---

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص157

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص113

[3] المصدر نفسه ، ص305

[4] الخطيب القز ويني، الإيضاح في علوم البلاغة مختصر تلخيص المفتاح، اعتنى به وراجعه عماد بسيوني زغلول، مؤسسة الكتب الثقافية، ط3، د ت، ص182

من التصريح"[1]، وقد تفاوت توظيفه للكناية بحسب المقام والحال الذي يعتريه، باعتبار الطابع الصوفي الذي يميز توجهه المعرفي والشعري. وقد اكتفيت ببعض الصور الكنائية المعدودة لاستحالة الإلمام بها كلها، وهدفنا منها هو تبين مدى استغلال الشاعر لهذا النوع البلاغي والبياني في رسم صوره، لأن للكناية دورا مهما في بنية شعره، مثال ذلك في قوله (بسيط):

وأين حلوا يحل الخصب حومتهم، كأنهـــم مثل ما قد قيل أمطارُ![2]

في هذه الصورة الكنائية- في الشطر الأول من البيت- يظهر لنا الجمال الأسلوبي للتلمساني من خلال اتخاذه صفة الواقف بين الحقيقة والمجاز، مما أعطى صورته هذه بعدا معرفيا صوفيا عميقا، اعتمد فيه على ترك التصريح بذكر الشيء وتعداه إلى ذكر ما يلزم معناه. أو بتعبير دقيق انتقل بنا من الواجب ذكره إلى ما لا يهم تركه، فببراعة وضع أمام المتلقي معنيين، حقيقي ومجازي في سياق صورته الكنائية وكلاهما قابلان للقصدية مهما كانت العلاقة المرجوة، سواء خدمت الجانب العرفاني في المعتقد الصوفي أو العقلي المراعي لمستوى المتلقي، فالكناية عن صفة التي وردت في هذه الصورة تحمل قيمتين: الأولى في طريقة الصياغة والإنتاج الدلالي موافق تماما لعقل المتلقي الذي يمتلك القدرة على الربط بين "الأمطار، الخصب"، باعتبارهما فعل ونتيجة فعل، وهو ما لا يخرج المعنى عن الحقيقة الثابتة والمؤكدة. والثانية في التجاوز والانزياح الذي يتجلى لنا من خلال التعمق إلى المستوى العميق للقصدية، مع الاحتفاظ بالمعنى السطحي. لأن إلغاءه يحول كنايتنا إلى مجاز فالقصد يذهب إلى عقد الصلة والاستنتاج بين الأمطار التي تعني العلوم الصوفية والخصب الذي يعني نفس المتلقي المتعطشة إلى العلوم، وما ينجر عنه من ترقي في الحال والمقام، فالشاعر بصورته هذه يبتعد كلية عن التصادم والتناقض بين صياغة كنايته و ناتجها الدلالي، باعتبار أن اللفظ أنتج للمتلقي الحقيقة والمجاز معا بناءا على منطقية اللزوم والدلالة.

وفي صورة كنائية أخرى نجد التلمساني يقول (وافر):

أحن إذا تـــنسمت النعامى معطـــرة بمـــسحب ذيل هـــندِ[3]

في هذه الصورة الكنائية- عن الحنين- يتجرأ شاعرنا في التعبير عن شدة ولهه بهند، وهو في قرب منها يشم رائحة عطرها العبقة التي تأتي بها النسيم، وإن كان كلامه عنها يتسم بالعفة والطهر. هذا في ظاهر الصورة التي ترد كنائيتها في قوله "معطرة بمسحب ذيل هند". فنحن إذا حولنا معنى الصورة إلى المفهوم

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص117

[2] الديوان، ص103

[3] المصدر نفسه، ص87

الصوفي نجد أنها تشمل تصويرا عميقا لشأنه في التقدم في المرتبة الصوفية، فكلمة "هند" كما نعلم هي رمز للذات الإلهية، وهذا هو منعرج دلالة الصورة. فالتلمساني فيها يقصد إلى تجسيد مفهوم مذهب صوفي قيم يتمثل في ترسيخ قيمة تعبدية، فالحنين حال صوفي يوجب التعلق الدائم بالذات الإلهية و"نسيم النعامى" هو كل ما يريد أخذه من شيوخ الصوفية المعطرين برائحة الحب الإلهي، والرغبة في الوصول إلى أعلى مقام عندهم وهو الكشف والوحدة. فمتلقي صورته الكنائية تغنى رؤيته إلى الشاعر، وتجعله يتفاعل معه في رقيه الصوفي. وفي صورة أخرى كنائية نجد التلمساني يقول (سريع):

يا غــصنا لا يــميل نحوي والمــيل في الـغــصن يستحبُّ[1]

هذه الصورة الكنائية- عن الجفاء- يعتمد فهمها على الإدراك العميق لسياق القصيدة، الذي يجب أن يتحلى به المتلقي لفك طلاسم هذه الكناية عن صفة، ويتم له ذلك من خلال إيجاد صلة الربط المباشر بين الدلالة وما يتشابك معها، أي أنه يشترط فيها عليه الثقافة الصوفية التي تتضمن الإلمام بالفكر والقيم الصوفية والسلوك الصادر عن صاحبها، لأن الألفاظ التي تعطينا دلالة مباشرة فيها بلا عوائق ثقافية خاصة تميزها هي"غصنا، يميل، يستحب"، وهي تصوير حقيقي لطبيعة القصد. أما الغموض فيكون في ماهية الغصن غير المتصور للمتلقي الكفء، فاستحباب الميلان للغصن الذي هو "غير عاقل" يذكره بفضل الاستحباب. هنا الشاعر يطمس الدلالة ويبعدها عن المتلقي، مما قد يعلق المعنى باعتبارها تدل عن صفة غامضة، فالتفنن في الكلام عملية تبقى في كل الحالات رهينة إشباع الدوال بالمدلولات، وفي هذا السياق نجد الأسلوب يجسد لنا صراعا متواصلا ضد اعتباطية الدال، وهذا الصراع يتوقف أكثر على ما يتهيأ من إمكانيات تقليب الظاهرة اللغوية في عقل المتلقي، لتوفير أكثر ما يمكن من الدلالة فيها، وهذه نزعة إلى تجاوز الدلالة الأفقية الدنيا إلى دلالات عميقة ومختلفة الاتجاهات، متولدة عن تفاعل مختلف إمكانيات التقليب التي يخلقها الشاعر في الكلام، وهو انزياح فردي بارع من قبل الشاعر يجعلنا نصطدم بالمجاز، وهو إغناء لأبعاد توظيف الكناية داخليا. وفي صورة كنائية أخرى نجد التلمساني يقول (بسيط):

ســـكر الـــكرام ببنت كرمتها،وما شـــربوا ومالوا بالشذا المتنوعِ[2]

في هذه الصورة الكنائية يذكرنا التلمساني بصفة تمتاز بها الخمرة الناتجة عن شجرة الكرم التي يعرفها الجميع. فهو يدلل على حالة من السكر التي تعتري الشارب لها، الذي تتملكه حالة عدم الشعور بالآخر من ذهاب عقل وذهاب اتزان، لحضور السكر في كل جسده و قلبه، وصده عما هو غير جميل

[1] المصدر السابق، ص53
[2] المصدر نفسه، ص137

في الحياة الإنسانية وتفرده مع إحساس وحيد وهو النشوة. هذا في المعنى الظاهر للصورة الكنائية، لكننا عندما نضعها في إطارها الصوفي ومن خلال السياق الذي يعرف به شاعرنا نجد أنه يقصد الخمرة الصوفية، والسكر فيها سكر القلوب لا العقول عن كل ما يلهيها عن الانشغال بالذات الإلهية، لأن القلب "لطيفة ربانية لها بهذا القلب الجسماني الصنوبري الشكل المودع في الجانب الأيسر من الصدر تعلق وتلك اللطيفة هي حقيقة الإنسان ويسميها الحكيم النفس الناطقة وروح الباطنة والنفس الحيوانية مركبه وهي المدرك والعالم من الإنسان والمخاطب والمطالب والمعاتب"[1]. وهو ما يقصد إليه شاعرنا بمقامه الصوفي، فسكر الخمرة هي مداومة التفكر بالله والانشغال به عنه، والانقطاع التام له، على عكس الخمرة التي يعرفها أقرانه والتي تتسم بالانقطاع والسكر الصوفي، يستلزم الإدراك التام بالحال أو بالمقام وهو نفي صريح لحد السكر البشري. وفي صورة كنائية أخرى نجد التلمساني يقول (بسيط):

رأت دموعي، فقالت عندما ابتسمت عن لؤلؤ: يسلوك الجفن جدلانُ[2]

في هذه الصورة الكنائية يتحدث التلمساني عن صفة جمال حسي أخاذ سالب، فمشهد الجميلة التي ابتسمت، وظهور بياض أسنانها الذي يشبه اللؤلؤ المنظوم اللامع يحيي النفس. وهو تعبير عما يختلج في نفسه، فتلميحه إلى جمال الابتسامة النابع من جمال المحيا يرتبط مباشرة بما يغمره من أحاسيس وشعور. أما الدلالة الأخرى التي نقف عليها، فهي تخرج بنا من الحسية المباشرة إلى التصور المجمل الذي يقصده الشاعر والذي يدخلنا دائرة التجريد -وإن وجدت عليه مسحة حسية طفيفة- فالجمال المقصود هو الجمال الإلهي المتصور بمحاكاة الصورة الإنسانية، وهو تصوير يحتاج - حسب ظني - إلى قدرة خارقة لتصوره وتحقيق الحقيقة العميقة، فالجمال المجرد المقصود منه والمشار إليه بالحسي يكون تفاعلا وإحساسا بما يتضمن من مكونات داخلية فيه، وهو ما ألجأ شاعرنا إلى إيراد هذه الكناية.

في الديوان مجموعة كبيرة من الصور الكنائية من الصعب علينا الوقوف عليها كلها أو حصرها. والتي يترع إليها التلمساني قصد إظهار حال أو مقام أو مجاهدة صوفية، يستغلها ليفصح فيها عن فلسفته وفهمه وطريقة بلوغ الكمال المنشود فيها، فاستغلاله للكناية كأسلوب بلاغي وبياني يعبر عن مقدرة وسيطرة لغوية جيدة، لإيصال المعنى بكل الطرق المتاحة. وإن وجب أن ننوه المتلقي إلى خصوصية اللغة الصوفية في المعنى وصعوبة الوصول إلى مقصديه الشاعر في الكثير منها، مرد ذلك أن "الكناية تبدو صعبة المنال عند تأمل جزئياتها-رغم ما يخيل إلينا من بساطتها الهينة- ذلك أنها تندغم في الكلام والتركيب اللغوي، ويظل السياق هو الكفيل بإضاءتها بشكل أساسي"[3].

---

[1] الشريف علي بن محمد الجرجاني، التعريفات، **المطبعة الخيرية المنشأة، مصر، ط1، 1306ه** ، ص77

[2] الديوان، ص229

[3] فايز الداية، جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط2، 1996 م،ص153

4.1- الرمز وأثره في تشكيل الصورة الشعرية

تحديد مفهوم للرمز في وسط الزحام النقدي المتنوع يعجزنا احتواءه في هذا الجزء من بحثنا، ولكنني سأحاول البحث عن توظيف الرمز في ديوان التلمساني من خلال المنطلق الجمالي الباطني، باعتبار أن الرمز يرد في صورة تتجاوزه التجربة الروحانية التي يعيشها الشاعر، ولا تدل عليه المعاني السطحية في اللغة بصورة وافية، أو تشير إلى قيمته الفعلية. لأنه يتعامل معها على محمل اللغة المستعارة ليدل بها عن الذوبان في الحب و الجمال الإلهي. و التركيب اللفظي للرمز الأدبي في ديوانه يرد في شكل من الصور الحسية، التي تمثل مثال الرمز وتدعمه الحالات المعنوية التي ترمز إليها بهذه الصور الحسية. فتكوين الرمز عنده يعتمد على وجود علاقة تربط بين هاتين الدعامتين، بحيث إذا تحققت الصور الحسية أثارت تلك الحالات المعنوية الرامزة إليها. لذلك نجده دائما يريد ويقصد الباطن، ويتفادى علانية التصريح بالحال الوجداني الذي يحسه ويعيشه مدركا بأن اللغة لن تحقق أو توصل إلى المعرفة الحقيقية بالذات الإلهية، ولا حتى إلى تعبير شعري يرضى نشوته. فاللغة الصوفية تختفي فيها المعاني الحقيقية وراء الألفاظ والعبارات الوضعية إلى معان أخرى يتحملها اللفظ بالتفسير والتأويل، مما يحتم على المتلقي الغوص في لب الصور الرمزية والتجاوز إلى ما وراءها لاستكشاف أمور ربما لا تخطر على باله. فلقد أطلق النقاد العرب القدماء معنى الرمز على الإشارة التي عرفها قدامه بن جعفر قائلا: "أن يكون القليل من اللفظ مشتملاً على معان كثيرة بإيحاء إليها أو لمحة تدل عليها"[1]. كما عرفها ابن رشيق القيرواني بقوله: "لمحة دالة واختصار وتلويح يعرف مجملاً، ومعناه بعيد من ظاهر لفظه"[2]. والمدقق في هذين التعريفين يجد أن الإشارة لا تقف عند ظاهر اللفظ، ولكن تنفذ إلى المعنى المراد فكريا من حيث التبادل بين الكلمة وما ترمز إليه، فيما اختزنه الذهن من دلالة تكتسبها الكلمة بواسطة الانفعالات الوجدانية فـــ"أصل الرمز الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم"[3]. أما الدراسات العربية الحديثة فهي تزخر بتعريفات متعددة بعدد قائليها في تعريف الرمز، فمصطفى ناصف يقول: "الرمز نوع من التعبير غير المباشر لا يسمى باسمه، بل يتجنب فيه الوصف المستقيم المباشر من أجل أن يخفيه أو يظهره بطريقة لافتة. الأرجح أن الرمز يظهر الشيء ويخفيه معا في وقت واحد. والرمز على هذا يدخل في تكوين مساقات مختلفة، فهو يدخل في مساقات عقلية و لا عقلية، أو هو يدخل في سلسلة من الأفكار الواعية

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص ص155،156

[2] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص266

[3] المصدر نفسه، ص270

وغير الواعية أفكار ليست متساوية النسبة إلى الوعي"[1]. ويسترسل أكثر في الإيضاح عندما يؤكد أن: "الرمز الفني فهو البنية الحية التي يصح التوقف عندها، وتأملها لذاتها، قبل أن تتجاوز إلى غيرها. وأقوى أماراته حساسيته المرهفة بالسياق، وتأثره البالغ به، وتأثيره البالغ في أعطافه"[2].

التجربة الصوفية تجمع بين الرمزية والأسلوبية، أو ما نسميه طريقة عرض اللغة على المتلقي بما تتضمنه من صور بيانية وخيالية وبديع وبيان ولوحات كلية ورمزية موضوعية، تتناول موضوعات الصوفية وفلسفتهم عن الحب الإلهي والخمر والكون ووحدة المعرفة والوحدة مع الله المنشودة. وغير ذلك من أعراض السبيل الصوفي، وكذلك لغة الرمز تتجلى في روعتها عند مقدرة الشاعر المبدع تمثيل الأشياء وتصويرها تصويرا خيالياً عن طريق تهجين التجربة الداخلية الروحية المتمردة عن القبول بالحال مع التجارب الخارجية المشتركة مع سائر البشر، فالقصيدة الرمزية تحملنا إلى عوالم مثالية وخيالية تستمد تقبلها من طرف المتلقي، من خلال الإسقاطات المباشرة على تجربته في عالمه المتحقق. لذلك نجد التلمساني يتجه في رمزيته وجهة صوفية نفسية، وينتقل بالمتلقي إلى عالم افتراضي بعيدا عن عالمنا الحسي، ليحاول أن يحتويه وأن يستلهم موضوعاته منه وفيه؛ لأنه يمثل العالم الأمثل والأبدي. وهو ما أكسب الصورة الرمزية عنده طابعا صوفيا يبحث فيها عن كل ما هو مثالي وجميل، فنجد دربا سلكه يعتمد فيه على التجسيم والتشخيص يقصد من خلفه بعث الحركية والقوة والوحدة لإيقاظ المشاعر وإثراء الفكر في المتلقي من خلال استغلال عنصر الإشارة كقوله (المديد):

أنــتم المقــصود لا العلم   و أهــل الحـــي قـــد عـــلمُوا
كيـــف أخفي والـــغرام له   شـــاهدان: الـــدمع، و السقمُ[3]

فالإشارة – وفق هذين البيتين– موافقة للرمز في معناه على أنه عمل ذهني تشترك فيه طاقات باطنة في ذات الشاعر، فيتخذ الرمز محاولة للتعبير عنه. فنرى أن التلمساني أدمج الرمز بالإشارة في قوله فهو يقصد الذات الإلهية لكنه يشير إليها عن طريق الأئمة، فيحيلنا إلى قوله تعالى: "فلينظر الإنسان مما خلق"[4]. فالخلق يدل على الخالق. ومن ثم فإن الذي يقوم بالدور الفعال في الدلالة الرمزية إنما هو المدلول الكامن وراء هذه الظواهر، أي قصد حب الله من خلال حب الأئمة الذين يهدون إلى حبه.

---

[1] مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، ص ص 131،132

[2] المرجع نفسه، ص155

[3] الديوان، ص193

[4] سورة الطارق، الآية05

أ- الرمز الأنثوي في الشعر الصوفي لعفيف الدين التلمساني

يتعمد الصوفية الأوائل في سلوك طريق الحب إلى التشبيب والتغزل بالمحبوب. لأنهم كانوا يعتقدون أن الحب الإنساني مرحلة أولى ولازمة للحب الصوفي "وهذا ما كان يقصد إليه بعض المتصوفة على ما يحكيه المكي: قال بعض المريدين لأستاذه : قد طولعت بشيء من المحبة، فقال:يا ابني، هل ابتلاك بمحبوب سواه فآثرت عليه إياه ؟فقال: لا. فقال فلا تطمع في المحبة فإنه لا يعطيها عبدا حتى يبلوه "[1]. فالحب الصوفي عندهم يتميز عما تعارف عليه الشعراء العذريون، باعتبار أن الصوفي يهدف إلى جوهر النفس المتشبعة بالقيم الدينية، وهو أيضا عزوف عن المتعة الجسدية الآنية. وهنا تميز الحب الصوفي الإلهي عن الحب العذري الإنساني، وإن كنا لا ننكر أن المعرفة بقيمة الحب العذري عند كبار شعرائهم قد أسس لما يسمى بعرفانية الحب الصوفي. فقاموا إقتداءا بهم بتوظيف رمز المرأة في نصوصهم الشعرية وألبسوه بلباس صوفي محض. لأن اللجوء إلى رمز الأنثى كأسلوب مرده عندهم أنه "لم ينشأ التركيب الثيوصوفي لرمز الأنثى في شعر الصوفية من فراغ خالص ذلك أننا نجد لهذا الرمز الذي بدا ذا طابع غنوصي، جذورا بعيدة تتصل بأصول ميثولوجية قديمة، وبإرهاصات الغزل العذري الذي نسجت حوله أخبار وحكايات وأشعار تناقلها الرواة حتى ذاعت في بعض العواصم الإسلامية"[2]. لذلك نجد عفيف الدين التلمساني يقصد إلى اتخاذ الأنثى بتعدد مسمياتها (ليلى،سعاد...) **رمزا موحيا دالا على الحب الإلهي، محاولا التأليف بينها باعتبار أن الأنثى تمثل رمزا من رموز الجمال السالب للعين والنفس، ومثيرة للعواطف والرغائب. فتوظيفه للأنثى وتعمد التصريح بها، وتعمده بث المشاعر من وجده؛ إنما هو في الحقيقة يعبر عما ترمز إليه من الحق والجمال، وبسبب ذلك "أسس الصوفية الحب الإلهي في انسجامه وتوافق طرفيه المتقابلين على نظريتهم في التجلي والشهود. وهذا التوافق بين الفيزيائي والروحي، هو ما عبر عنه كوربان بأنه ديالكتيك الحب the dialectic of love وتثير الملائمة بين الحدين المتضايفين تساؤلا عن الموضوع الحقيقي للحب"[3]. من ثم يجعل التغزل بهن والتشبيب، مطية لتعشق النفوس وترديد المتلقي لهذه العبارات، فتتوافر الدواعي على الإصغاء إليها وهو لسان كل أديب مبدع. فنجد مثال ذلك عند التلمساني في قوله (طويل):**

إذا برزت ليلى من الخدر أبرزت ... لـنا مبسما تثني عليـه ثـناياهُ

وخد إذا ما قابل الدمع صفرة ... جلاه،كـما تجلى الحـبب الحمياهُ!

---

[1] محمد غنيمي هلال، ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي، دراسات نقدية ومقارنة في الحب العذري والحب الصوفي من مسائل الأدب المقارن، دار عودة، لبنان، ط1، د ت، ص174

[2] عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص138

[3] المرجع نفسه، ص140

ولما أنارت من تبسمها الدجى عشى نــــورها إنـــسان عيني فعساهُ
فأصبحت لا برق الحمى يستفزني، فكيف، ومــــني كان نحوي مسراهُ !![1]

لا يقصد الشاعر اسم ليلى الأسطوري بمعناها الظاهر، بل يقصد بها مفهوما خاصا به وبالعارفين من أمثاله، ممن لهم صفة التعمق الصوفي. باعتبار أن "الصوفية المسلمين، أسقطوا رمزية الجوهر الأنثوي على بعض الحقائق اللغوية الخاصة بصيغ التأنيث في العربية، والحق أن هذا الإسقاط للرمز يكشف عن طابع فيلولوجي صوفي لا يخلو من الاستبطان لحقائق اللغة وبخاصة الأبنية اللفظية المؤنثة التي حللها الصوفية بردها إلى تصور قبلي شامل"[2]. فيلجأ إلى ذكر ألفاظ التشبيب في الغزل، ليجذب السامع ويستولي على لبه وعاطفته، ويقرب مشاهد التجلي الإلهي إلى النفس. لأن الصوفي يشاهد الحق في المرأة شهود منفعل عن الحق بلا واسطة، فشهوده للحق في المرأة يكون بصورة أتم وأكمل. لأن الدال لا يكون مجردا عن المدلول أبدا. فالله بالذات غني عن العالمين، وصورة المرأة مـــن هذا الوجـــه ممتع، وقيمة صورة الشهـــادة عنده تكون في المـــادة.

ب- رموز الطبيعة أو الإلهام الروحي للطبيعة

يرى الصوفي في الطبيعة أنها إسقاطات وفيوضات مادية للجمال الإلهي، لذلك نجدهم يحاولون استنطاقها والتوصل من خلالها إلى فك شفراتها التي يخاطبنا بها الله، لأن "عالم الطبيعة صور في مرآة واحدة؛ لا بل صورة واحدة في مرايا مختلفة. فما ثم إلا حَيْرَةٌ لِتَفَرُقٍ في النَّظَرْ"[3]. فهو يؤسس إلى تباين في الجوهر بين ما هو عيني حسي خالص، وآخر حسي متعالي متخيل لتجلي آثار الألوهية، يرسي إلى تشكل صورة عرفانية. كما نجد الرمز في قول التلمساني (خفيف):

رب روض قد بات مرخي الإزار، ضاحـــك من مباسم النوارِ
مخبر نسمـــــــة الصـــبا بعبارا ت الشذا عن مـــواقع الأمطارِ
فيه بات القضيب رهـــــــن سماعا ت، ورقـــص على غنا الأوتارِ
يتثنى تحت القلائد في السنـــــــــــــــــدس مثل الـــكـــواعب الأبكارِ
عندما فتح النسيم لها الجيـــــــــــــــــب أتـــته الأكمام بالأزهارِ
فلذا الأرض كالسمــــاء نجوما طـــالعات سعودها بالنهـــارِ[4]

---

[1] الديوان، ص260
[2] المصدر نفسه، ص153
[3] محي الدين بن عربي الحاتمي، فصوص الحكم، اعتنى به عاصم إبراهيم الكيالي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ص64
[4] الديوان، ص113

فالتلمساني يرى أثر رموز وجود الواحد الحق في تعدد صور الحقائق المتجلية للأعيان، وهي مرتبة صوفية تتم بالمجاهدات و الرياضات. فالصوفي العرفاني يستطيع أن يعرف مظاهر الطبيعة بأنها معنى لا يكون الوجود إلا بها. لذلك نراه يفكك صورة المعنى ويطمسها علينا، باعتباره يؤسس إلى تكوين صورة فضاء لا يرى نفسه إلا في مواجهتها، باستعمال الحس البشري. كي يصل إلى جوهر المعرفة ويجمعها مع الحقائق العلوية، وهو بذلك يحدث صورة من الائتلاف بين المفاهيم المجردة والمرائي الحسية و المادية والآيات التي تدل على الوجود الحق. لأن المعرفة لا تكون معرفة إلا إذا كانت الغاية منها الحصول على الكمال الذي يتم بمعرفة الله.

1) رمـــــز الطيـــــر (الحمائم)

يورد عفيف الدين التلمساني في عديد المواضع كلمة الحمائم من ديوانه وهو سبيل يجسد ماهية الطبيعة الحية الزاخرة بالحركة، فالصوفي يحب الله في مخلوقاته ويحب مخلوقاته في الله لأن صفات ه تتجلى فيها فنجده يقول (وافر):

وورق حمـــائم في كل فن ... إذا نطقت لها لحسن صـــوابِ
لها بالظـــل أزرار حسان، ... وأطـــواق، ومن ورق ثـــيابِ![1]

يلجأ إلى هذا النوع من الرموز، باعتبار أن الصوفية العرفانية تعتقد في الطير رؤية خاصة. لأن "الحمامة رمز على وارد من واردات التقديس، وقد تكون رمزا على الروح، فإذا ما بكت كافأ بكاؤها من قبيل الرمز الغنوصي، بكاء الأرواح الجزئية لحنين الروح الكلي إليها، لأنه أبوها، فإنها وإن حنت إليه بالتولد، فإن حنين الأبوة أعظم"[2]. رمز الحمامة يتخطاه الشاعر كمكون معروف ومحسوس عند العامة فينعطف به إلى اتجاه الرمزية الباطنية وما تحمله النفس والروح من مجاهل وأعماق، حيث وظفها كأسلوب رمزي في صياغة صورته الشعرية الحافلة بالخيال الواسع، ليعبر بشكل أكبر عن الروح التي يصورها في تنازع دائم بين الطيران والهبوط، تشدو تارة وتبكي أخرى مثل تحليق الطيور فرحا وغناء. فروحه كذلك تحلق فرحا وغناء إذا ما تحققت لها مختلف المقامات ورتب الاتحاد والفناء. وهو ما يعبد لها الاقتراب من الذات الإلهية والتي تمثل تحقق أعلى المقامات والأحوال، وتبكي إذا نأت وإذا شق عليها ذلك وتعطل تحقيقها وتبقى دوما تتطلع للعودة إليها مرة أخرى من خلال المثابرة على تحقيقها.

2- رمز الأماكن البدوية والحجازية

[1] المصدر نفسه، ص46.

[2] عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص302

تمثل الأماكن الحجازية رموزا تحمل طابع الغنوصية، لأنها قريبة من الحضرة الإلهية، فأعطوها رموزا وتلميحات تحمل معاني الوجد والمعرفة، فأخذوا يغوصون فيما تحمله صورها من كيف حسي ومتخيل. فنجد التلمساني يقول (وافر):

أما هذه نجد أنيخا مطيتي ، ليسقي بها دمعي منـــازل علوةٍ!

وأسأل عن قلبي : فثم فقدته عشية سار الظاعنـــون بمهجتِي!

منازل إطرابي، ومغنى تهتكي، ومرتع إيناسي،وموطن خلـــــوتِي

ومعنى به كان الحبيب منادمي، ومن قربه راحي ،وروحي، وراحتِي

سقى الله عهدا كان فيه فعنده رميت إلى مولى الخلاعـــــة عهدتِي

وفيه سقاني من أحب مدامة فمنها إلى يوم التواصـــل نشوتِي[1]

اتخذ التلمساني كلمة "نجد" الواردة في ديوانه كرمز لمعنى روحي لا يتم فهمه إلا بربطه بالبعد العرفاني للصوفية. وهو ما نرى سبب تكراره في ديوانه، فالأماكن الحجازية وما يحيط بها ترمز إلى أماكن الحضرة الإلهية ومكان مهبط الوحي الإلهي والروح الأمين والنبي الأكرم. فنراه حريصا على تجريد الأماكن وتحويلها إلى رموز دالة على مواجيده وأسراره، إلا أنه لم يحشدها في شعره ولم يثقل بها نصه الشعري. ولكنه يذكرها وفق ما يقتضيه الموقف النفسي، فكثيرا ما نجده يقرنها بالبكاء على مشارفها وعلى عتباتها بسبب الانقطاع عنها، وغياب وحشة الأنس بها. فمن ينظر إلى مختلف القصائد يجدها تحمل دلالات وتلميحات تتفاعل مع غيرها في البناء الفني للصورة الكلية، فخصوصية هذا الرمز في بناء الصورة، تكمن في تحقيق نوع من التفاعل داخل السياق العام الخاص به، فنجدها ترمز إلى تعدي علاقات المعنى التي بها يرسل الرمز مركزا غير مشتت ولا متفرق الإيحاءات، بقدر ما بداخله من أسرار وفيوضات أراد الترميز لها بأمور ذات شرف لقربها من أماكن الفتوحات الإلهية.

ت- رمز الخمرة الصوفية

يبرز لنا تكرر رمز الخمرة في ديوان التلمساني بشكل كبير وكثيف، حيث يستخدم في قصائده الخمرية نفس ألفاظ الخمرة الحقيقية، من شراب وحميا وحال وسكر وصحو. ولكنه يرجعها إلى تجسيد تأثيرها على الحواس، حيث تأخذ عينه صفة السقي وحبب دموعه صفة العنب التي منها يسقى بخمر المحبة الإلهية، لأنه ينتشي في حضرة الجمال الإلهي، وفيه رمزيه لانتصار خمرته، لذلك نجده ينزع إلى

[1] الديوان، ص68.

تجريدها التام من معناها البشري المعروف، أويبعدها عن صورها الحسية ويعطيها دلالاتها المتعالية، فنجده يقول (سريع):

وأشرب الراح حين أشربها،	صرفا، وأصحـــو بها فما السببُ؟!
خمرتها من دمي، و عاصرها	ذاتي، ومن ادمـــعي لها الحببُ!
إن كنت أصحو بشربها فلقد	عربد قــــوم بها، و ما شربُوا
هي النعيم المقيم في خلدي	وإن غدت في الكؤوس تلتهبُ!
فغن لي إن سقيت يا أملي	باسم التي بي علي تحتجبُ[1]

فالتلمساني يتره معنى الخمرة عن أعراضها ويبعدها عن صورها الحسية، فيعطيها أبعادا رمزية من خلال سحب أعراضها إلى عالمه الباطني، وجعلها وسيلة لاتصاله بالعالم المتصور لديه، فالسكر عنده صحو يتم بالنظر إلى جمال وجه المحبوب المنشود، وليس من العنب أو النبيذ المحرم. ونشوتها تنجم عن أثر الحب الإلهي، فرمزية الخمر عنده فوق مستوى الواقع، ينسحب خلالها من العالم الحسي المعايش إلى عالم الحب الإلهي، والسكر بها يولد اكتساب العلم اللدني، الذي يتسم بالقدرة على النفاذ إلى حقائق الوجود. فورث التلمساني عن الصوفية السابقين رموز الميراث الفني في وصف الخمر "لأن الرمز الخمري قديم في تراث الصوفية حتى أنه ليرجع إلى القرن الثاني للهجرة"[2]. و صار له فيها منهج خاص فاق فيها خيال الشعراء، فظهرت في رموز شعره بعض المعاني الجديدة التي لم تخطر على ما تعارف عليه كل الشعراء الصوفية. فجعل الخمرة رمزا للاغتراب النفسي والاجتماعي، فشغف بوصفها والاستغراق في عالمها هربا من واقعه. فكانت رمزا إسقاطيا بديلا يلوذ به من عالمه المادي الحسي إلى الباطني المتخيل، حيث يجد فيه متعة اللذة. ويجد في عالمه الكؤوس مما ينسيه الواقع أو يتلمس فيها الفلول بعيدا، وإن كان التلمساني يترع في قصائده التي تأتي على ذكر الخمرة والوقوف عند ظاهرها. ثم بعد ذلك يتعمق في بواطنها فنراه يتوغل إلى حقيقة السكر والخمر، حيث نراه يقرنها دوما بالخيال ويضيف لها الذوق الصوفي حتى تصير رمزا معبرا لحياته الروحية ورمزا للمحبة الإلهية. فاستعمل أدواتها وأماكنها وأعراضها رموزا لما يصل إليه من أحوال فاستغل رموزها الحقيقية وكل ما يتعلق بها من السكر والشراب والصحو، ليرمز لنا عما يجده من علامات التجلي وحقائق الكشوفات ودلائل ورود الواردات. فنجد في قصائده ترتيبا في الرموز تبدأ من الذوق إلى الشرب ثم العربدة. وكلها رموز تدل على الترقي في معاملاته وإلمامه الكبير بأدق المعاني الصوفية، فرمز شرب

---

[1] المصدر السابق، ص36.

[2] عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص359

الخمرة الصوفية بمقادير معينة عنده هو رمز على التقدم في المراتب وهو شرط يبيح له الشرب و المداومة على الشرب، وذاك رمز على دوام الاجتهاد.

1- رمز الغزال والظبي

يوظف الصوفية من رموز الحيوانات في أشعارهم رمزي الغزال والظبي. وقد تكرر ورودهما كثيرا في ديوانه، واستغلا بمثابة إشارة إلى الجمال الأخاذ، لأن "العالم صورته وهو روح العالم المدبر له"[1]. وكذا لخصائصها الطبيعية من الهروب الدائم عن الصيادين وعدم الاستقرار في مكان واحد يعرف به. وهي سمات سالبة للمتعة، فنرى التلمساني يحسن توظيف هذا الكائن الطبيعي الوديع في شعره محملا بدلالتين فيقول (وافر):

غزال الحي من أثلاث نجد لوجهك وجهتي،وهـــواك قصدِي
ودينك في مداومة التصابي عـــلي ، ولـــي ، و عنـــدِي!
أحـــن إذا تنسمت النعام معطــــــرة بـــمسحب ذيل هندِ[2]

فالعفيف هنا يجعل من الغزال رمزا للجمال الإلهي الأخاذ، فهو بصدد تتبعه أينما حل ورحل، لأنه يدين له بالهوى الدائم. وربما قد تتطور رمزية الغزال إلى مستوى الحدس الذي يباغته ويستقر بطريقة مباشرة في تجربته الصوفية، أين يبلغ درجة عظيمة تختفي أمامه كل الأشياء، فيقف أمامه موقف المتأمل، بمعنى أن الرمز هنا نابع من الحدس، اعتمد فيه شاعرنا دمج المحسوس بالرمز، من خلال تكثيف الدلالات ومزج المعاني الدالة على الذاتي والمتصور للدلالة على التوحد في التفكير.

و نجد كذلك صورة أخرى للرمز في قوله (طويل):

وظـــبي فلاة أنـــس ، فكأنـــــه لـــرائيه عـــند الالتفات شرودُ
ترقـــق مـــاء الحسن في وجناته، وليـــس لـــظمآن إلـــيه ورودُ؟[3]

نرى من خلال توظيف التلمساني لأسماء الغزال والظبي كرموز مثالية للجمال الأنثوي، بما يشبه المجانسة الحسية في الشكل والمعنى الجمالي مع الجمال الإلهي الفلسفي المتخيل، كحقيقة عليا غير مدركة ومثالية. من خلال استحضار دلالات التشابه في الجمال من الرشاقة وسلب الأعين المضيئة، فلفظ الظبي يماثل الذات الأنثى في حسنها وتعينها، لكن من دون النسيان بأن الجمال الإلهي محجب خلف أستار الأنوار. فهو يجمع الذات الإلهية كمحبوبة عليا حقيقية مغيبة، وبين الرموز التي ترمز إليها وللمعاني

---

[1] المرجع السابق، ص286
[2] الديوان، ص87
[3] المصدر السابق، ص91

الروحانية التي تتعلق بها "ولا يخفى أن رموز الطبيعة حيها وجامدها،لم تكن في الشعر الصوفي بمعزل عن الجوهر الأنثوي"[1].

ج) رمز النبي محمد صلى الله عليه وسلم

في هذا المقام يقول التلمساني (بسيط):

اسمع مقاما رسول الله يعطيـــــه أقطاب أمـــته ، سكان ناديهِ
قد أفصحت ألسن الأحوال فيه لمن أحـــل أعلى المعالي من معاليهِ
فنال صلى عليـــــه الله مرتبـــة ، ومـــثلما قال ،قلنا : في معانيهِ[2]

يتخذ التلمساني من الرسول صلى الله عليه وسلم رمزا لمقام العلوة عند الله سبحانه وتعالى. وأيضا رمزا لمحبته، باعتبار أنه نال مقام الكوثر في الجنة، وهو من المقربين وصاحب الشفاعة. والرسول صلى الله عليه وسلم مثال في التقرب إلى خالقه، من حيث صفات الصدق والدعوة إلى التوحيد والهجرة بنوعيها المكانية والروحية. كما نجده في مواضع أخرى يرمز له بكلمة "عريب" وهو تصغير لكلمة عربي. كرمز يشير به إلى مهد الرسالة المحمدية وما يحتوى عليه من الأماكن المقدسة، مما يجعله مناسبا للإشارة به إلى الحضرة الإلهية، ومثلما كانت الأماكن العربية مكانا لتلقى الوحي؛ فإنها أيضا مكان لتلقي الواردات الإلهية، ورموز لتسلق المقامات المحمدية. وهي بدورها رموز يعبر فيها عن شوقه إلى الذات الإلهية حد الفناء فيها بالموت الإرادي.

ح- رمز القطب

يقول عفيف الدين التلمساني في إحدى قصائده (طويل):

غدا وصفكم للحسن ذاتا فشمسكم بكم فيكم أضحى له الشرق و الغربُ
تحركها الأشواق من كل جانب فتـــمنعها تلك المهابـــة والحجـــــبُ
فلا هي يغشاها سكون فلا ترى سبيلا لذا حارت فدارت فلم تنبـــو
تدور على بعد من المركز الذي به أنتم إذ كان شخصكم القطـــبُ
فلو قيست الأبعاد من كل وجهة تساوت فلا بعد هناك ولا قـــربُ[3]

---

[1] عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص306

[2] الديوان، ص255

[3] المصدر السابق، ص40

يورد لنا التلمساني كلمة "قطب" وهي تعني لكل العامة مركز دوران الأشياء ومحورها. لكنه هنا يتخذها كرمز لمكانة سامية في الاعتقاد الصوفي فيحمله دلالتين: الأولى دلالة اللفظ في حد ذاته، و الثانية دلالة المعتقد بمعناها الصوفي. لأن معناها "هو سيد الوجود في كل عصر وهو بمنزلة الروح للجسد"[1]. فالعفيف يقصد من خلال هذه الكلمة ربطها بنواياه الشخصية في الوصول إلى هذه القيمة والتمتع بمزاياها وهو ما يتأتى له بالمقامات والأحوال، التي يعكف على تحقيقها بالمجاهدة والرياضة، لأنه ينشد كذلك أن يكون تحت عين الله ليكون خليفته في الأرض.

د) رمز الصلب

يستحضر التلمساني في قصائده كلمات تحمل دلالات تقبل كل تأويل، ليعبر بها عن حال يعتريه فيقول في أثناء كلامه عن خمرته الصوفية (طويل):

تذكرني الحلاج والكأس تجتلى ولكنها عنه تــصان ، وتحجبُ

ولو لم يكن راو وقها كصليبها لما غدروا حلاجها حين يصلبُ[2]

يعمد التلمساني من خلال استحضاره لرمز "الصلب" ويقرنها بشخص الحلاج وواقعة الصلب. باعتبار أن الحلاج يمثل رمزا لتحدي العرفانية الصوفية لعلماء الدين، الذين كفروه وصلبوه لإجباره على التوبة، ولكن في معناه الآخر فهي تحمل آثار قصة المسيح عليه السلام وقصة صلبه أمام الناس؛ أو رمز الفداء ويدلل على ذلك بربطه بين الخمرة الصوفية الحمراء اللون والموت في سبيل الحب الإلهي، لأن شخص المسيح "يستقطب الإنساني والإلهي ويضم النهائي واللانهائي ويحتضن الدائر والأبدي"[3]. وكلاهما كانا يجبران على التوبة، فهو يورد دلالتين للرمز قريبة وبعيدة؛ لأن التلمساني من أصحاب فكرة الفيض. فلا معبود إلا الله ولا مجال لتفاضل الأديان. يقول عنه قطب الدين اليونيني "رأيت جماعة ينسبونه إلى رقة الدين والميل إلى مذهب النصيرية"[4].

---

[1] أبو بكر جابر الجزائري، إلى التصوف يا عباد الله ، دار البخاري، القصيم، السعودية، د ط، 1404 ه، ص40

[2] الديوان، ص38

[3] عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص456

[4] أبو إسماعيل الهروي، شرح منازل السائرين إلى الحق المبين، ص29

ذ- رمز الطلل

يورد التلمساني على غرار سابقيه من الشعراء الطلل في ثنايا قصائدهم مع الصحب يبكونه ويستبكون عليه من كان معهم، حيث يستحضر الماضي بآلامه وآماله، ويرمز لحادث أو ذكرى أو شخص مهم فيقول (طويل):

وقفنا على الربع القديم، فما أغنى، وماد لت الألـــف منه عل المعنَ
قـــديم به أمـــسينا، و تبنا بربعه حيارى،وأصبحنا حيارى كما بتَنا[1]

يقف التلمساني كغيره من سابقيه أمام رمزية صورة الطلل، وما يجسده من معاني الشوق والحنين. لكن هنا رمز الطلل يأخذ معني روحي تخيلي، وهو صورة مغايرة لما تثاقفت عليه الشعراء، لأنه يتخذ من كلمة "الربع القديم" رمزا لمقام الفناء أمام الحقيقة الإلهية. و الذي يعني عند الصوفية "أوج الحياة الباطنية ويمثل مع الإتحاد في الحب أعلى كرامة إلهية"[2]. فالتلمساني يقصد مقاما عليا يتلاشى فيه العقل والجسد أمام الجمال الإلهي، ويميزه الاشتغال التام به دون سواه، وهو نفي مبطن للصاحب في هذه الحالة الشعورية الغامرة.

لفهم صورة الرمز عند عفيف الدين التلمساني التي يسعى إلى إبرازها، يجب علينا أن نعقد علاقة مقارنة بين الرمز اللغوي والرمز الأدبي في ثوبه الصوفي لتشكيل المفهوم المتناظر. حيث نقوم بالربط بين ما هو مشترك بينهما لفهم صيغة الإيجاز و التجريد، من خلال انقطاع الصلة بين الرموز وما تدل عليه من الصفات والأعمال والأشياء، وبين دورها الدلالي في إطار العرف الشعري و الاجتماعي، فالرمز عنده يرصعه بالزينة اللغوية عندما يريد أن يتكلم عن تجربته الصوفية من تخير للألفاظ والأصوات، قصد تحقيق الدلالة اللغوية (الرسالة)، وأما في رمزه الآخر فيقصد فيه إلى تصوير دلالاته الشعورية من تجارب ومواقف في زمن تطوره من مقام لآخر، ومن حال إلى حال. ومن تباين هذين الرمزين تطفو لنا فاعلية الرمز في إصابة أهدافه، من خلال التأثير في المتلقي بما ينجح فيه من شحن وإبداع صور شعورية متدفقة فيه من رؤى وأحاسيس، لذلك نكتشف من رموزه دلالات متعددة قريبة وبعيدة.

---

[1] الديوان، ص233

[2] صهيب السعران، مقدمة في التصوف، ص59

الفصل الثالث
المستوى التركيبي في ديوان عفيف الدين التلمساني

أ) الفعل
ب) التقديم والتأخير في الجملة الاسمية والفعلية
ت) التعريف والتنكير
ث) تراكيب الإضافة
ج) الأساليب الإنشائية

1.1 أسلوب الاستفهام وبلاغته
2.1 أسلوب الأمر وبلاغته
3.1 أسلوب النداء وبلاغته
4.1 أسلوب الحذف وبلاغته

تعتمد الأسلوبية المستوى التركيبي ركنا قارا فيها، باعتباره أحد أعمدة التحليل اللغوي للنص الأدبي ، وهو معيار الحكم بمرونة لغة أي شاعر ، باعتبار أن الأسلوب يعكس طريقة الاختيار في الكلم. و لن يتم لنا تفهم خصائص تركب لغة الشعر إلا من خلال دراسة نظام ترتيب عناصرها وأسلوب التغيير المعتمد في تشكيل جمله وخصائص البنية فيها، ووجوه الارتباط مع بقية الأجزاء في كلامه ومنه التطرق إلى محركات النظام العام للغته، وهو ما نقصد به السمات النحوية في الجمل والعلاقات والروابط التي تربطها مع بعضها بعض، أي البنية النحوية لتراكيب قصائد ديوان التلمساني الشعرية، من حيث بناؤها وعلاقاتها وروابطها على المستوى البنيوي، "النحوي" وما تمتاز به من سمات وخصائص على المستويات كافة، وبما تمتاز به التراكيب النحوية عنده في تراكيبه الشعرية. فالجرجاني يقول: "واعلم أنك إذا رجعت إلى نفسك علمت علما لا يعترضه الشك، أن لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض ويبنى بعضها على بعض، ونجعل هده بسبب من تلك، هذا ما لا يجهله عاقل ، ولا يخفى على أحد من الناس، وإذا كان كذلك فبنا أن ننظر إلى التعليق فيها والبناء، وجعل الواحدة منها بسبب من صاحبتها ما معناه وما محصوله، وإذا نظرنا في ذلك علمنا أن لا محصول لها، غير أن تعمد إلى اسم فتجعله فاعلا لفعل ، أو مفعولا ، أو تعمد إلى اسمين وتجعل أحدهما خبرا عن الآخر، أو تتبع الاسم اسما على أن يكون الثاني صفة الأول، أو تأكيدا له أو بدلا منه، أو تجيء باسم بعد تمام كلامك على أن يكون الثاني صفة أو حالا أو تمييزا أن تتوخى في كلام هو لإثبات معنى أن يصير نفيا أو استفهاما أو تمنيا فتدخل عليه الحروف الموضوعة لذلك أو تريد في فعلين أن تجعل أحدهما شرطا في الآخر فتجيء بهما بعد الحرف الموضوع لهذا المعنى، أو بعد اسم من الأسماء التي ضمنت معنى ذلك الحرف وعلى هذا القياس"[1].

ويردف الإمام أيضا في طريق تقنينه لمصطلح النظم قائلا: "واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت فلا تخل بشيء منها" [2] فالنظم عنده هو مراعاة قواعد النحو والسير عليها، والأسلوبية تهتم في جانب التحليل التركيبي منها بدراسة أجزاء الجملة ثم تنتقل إلى دراسة الجملة ثم تنتقل إلى دراسة الفقرة ومن ثم إلى النص بأكمله "فنقطة البدء ترتكز على الجزئيات وصولا إلى كلية العمل الأدبي"[3] وهو ما يقودنا إلى مراعاة النظر في السياق بما أنه هو من يلقي بظلاله

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص106.
[2] المصدر نفسه، ص127
[3] محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، ص207

على المعنى خاصة و أن هناك معنى "يفهم من السياق أكثر مما يفهم من الوحدات الصريحة التي تؤلفه. أي أن السياق قد يعطي المدلولات التي لا يمكن أن تعزي بشكل مباشر بسيط إلى وحدة معينة أو وحدات مضمومة بطريقة آلية"[1]، و التلمساني شاعر على غرار كل الشعراء مبدع في تراكيب اللغة ،لأنه يستغل طاقاتها وقدرة تفاعلها في تشكيل المقاصد المتوخاة لتمرير أفكاره وعلى هذا وجب علينا أن نتتبع السياق العام الذي ينشده من خلال التداخلات المتنوعة التي يحدثها في تراكيبه اللغوية لاستخلاص قيمها الفنية ودلالات المغزى الخاص الذي يرمي إليه والبحث في هذه العلاقة يجرنا إلى البحث في كيفية تجانس بناء المفردات اللغوية داخل قصائد الديوان، أي التركيب اللغوي وصيغة النظم الذي اعتمده الشاعر في الديوان والكيفية التي خوّل له بها وضع هذه الكلمات بجنب بعضها البعض، أي ماهية القاعدة التي اعتمدها الشاعر في وصف هذه الكلمات وتصفيفها بهذه الكيفية.

لعل العتبة الأولى في دراسة ديوان عفيف الدين التلمساني لكشف تركيب صورة القصيدة هو:

أ- الفعل

ذلك لأن نهج سبيل الفعل يمكننا من التعرّف على الدلالات والأبعاد التي ترمي إليها الصورة الشعرية في القصيدة، ولأنه أيضا يمثل نقل الفكرة والتعبير بما يقصده الشاعر بتجريدية دون التعرض إلى موقفه وأحـــاسيسه أو رؤيته، فالكلمات ربما تتساوى مع ما قد رمى إليه في الأصل، أي قد تتطابق الدوال والمدلولات، والتعرف على أفعال قصائده هو التعرف على شكلها.في هذه المرحلة نتعامل مع دلالة الأفعال، هل هي أفعال احترمت فيها ما تواضعت عليه في اللغة، أم كانت له فيها انزياحات شخصية تدل على تميز ذاته.

بعد إلقائنا نظرة على ديوان عفيف الدين التلمساني، لفت انتباهنا أن أزمنة الفعل الموزعة في ثنايا قصائده تميل في الغالب الأعم إلى الفعل الماضي، حيث وظفه بصفة صريحة في بداية قصائده في ست وثلاثين قصيدة ومقطوعة إلى جانب وروده بكثرة في ثناياها، أما المضارع ورغم وفرة حضوره في ثنايا قصائده إلا أنه وظفه خمس مرات في مطلع قصائده وأما الأمر فقد أورده في ثمانية عشر مرة في بداية قصائده وينعدم تماما في بعض قصائده.

1-1 الفعل الماضي

الذي جاء بصفة غالبة في ثنايا قصائد الديوان كانت له صفة الحظوة في كثير من قصائده فاستخدامه له جاء على شكل بناء منطقي فهو يورده مرات في مقدمة القصيدة ويبني عليه ما يجيء بعده من أفعال، وإن

[1] حسين المرصفي، الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية،ج2، حققه وقدم له عبد العزيز الدسوقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1991 م، ص16

كنا نرى أن التلمساني يستغل طاقات الفعل في اللغة العربية لتدقيق صورة القيام بالفعل فالقراءة المتأنية لأغلب القصائد التي يورده فيها تبرر هذا التوزيع بسبب دلالته على وجوب الحدوث والتحقق و التأكيد، لأن له دلالة زمنية تنصب على زمن قد مضى فنرى مثال ذلك في قوله (طويل):

سرى سحَرا والعيس قد شارفتْ جزوى نسيم روى طيب التحياتِ عن أروى
وأومضَ من سفح الأبيرقِ بارقةٌ وأحرق أحشــاءً على البعـــــــد لا يقوى
نشدتك إن عاينت بانًا على النقًا وقد بان عن ساحــــاته الرشا الأحوَى[1]

حيث نجد التلمساني يورد الأفعال الماضية "سرى، شارفت، روى، أومض،أحرق، نشدتك ، عاينت، بان " الدالة على القيام بالفعل، فلجوءه إليه يوحي إلى المتلقي بأنه قد قطع شوطا من المعرفة الصوفية من خلال تطور دلالة الصورة بصفة متطورة ومتدرجة، إلى أن تحققت له إشارات من الحبيب تبدأ من(سرى، قد شارفت، روى،) إلى أن يصل إلى الفعل "أومض" الذي يعكس الحالة النفسية التي يمر بها باعتبار أن البارقة بمعناها الصوفي هي"لائحة ترد من جناب الأقدس وتنطفئ سريعا وهي من أوائل الكشف ومبادئه"[2]. ويستطيع المتلقي أن يتأكد من تحقق الحدث عند وقوفه على الفعل"أحرق" فمتى ذكر الفعل ظهر العرض على الشاعر، فهي تدل على حدوث الفعل في الزمن الماضي واكتمال صورة تحققه فيه،كما نجد أن شاعرنا يتلاعب بدلالة الزمن الماضي من خلال نقل دلالته إلى المستقبل وتم له ذلك باستخدامه أداة الشرط "**إذا**" التي هي ظرف لما يستقبل من الزمن ومثال ذلك قوله (طويل):

إذا نظــرت عيــنا بصــيرته إلى حقــيقــته المثــلى فأحســن،وأطــيب
إذا اصـــطــفت مــنا، و أمــنا صـــلاة شـــهـــود لاصـــلاة حـــجب[3]

فالأفعال الماضية (نظرت، اصطفت) المسبوقة بـــ"إذا" الشرطية – والشرط نقل للدلالة إلى الزمن القادم– هنا نجدها قد نقلت دلالاتها إلى المستقبل، ونجده يعمد أيضا إلى إخراج الماضي من قوقعته من خلال الخروج إلى دلالات مغايرة له فالشرط للمستقبل، وصيغة الماضي متحققة الحدوث ونجده كذلك يدل على الديمومة في الفعل الماضي في قوله (طويل):

قضتْ أعصرا قبل العصير، وحسنها مقيمٌ على حسن الزمانِ المنعمِ[4]

فتعليق دلالة الفعل "قضت" بلفظة الزمان بماله من دلالة امتدادية لانهائية، جعل الفعل الماضي مستمرا وغير منتهي زمنيا. ونفس الكلام يقال عما قصده في قوله (كامل):

---

[1] الديوان، ص263
[2] الشريف علي بن محمد الجرجاني، التعريفات ، ص19
[3] الديوان، ص63
[4] المصدر السابق، ص218

حُفِظَتْ لديك عهودُهُ، ولديـــه قدْ   حُفظَ، الغـــرامُ حديثُه، وقديمُهُ[1]

فتعليق دلالة الفعلين "حُفظتْ،حُفِظَ" المبنيان للمجهول بضمير الهاء الدال على الذات الإلهية؛ بمالها من دلالة امتدادية جعل الفعل الماضي غير منته زمنيا ومستمرا لأبد الآبدين. مع مراعاة الاعتقاد الخاص للشاعر . ويفيد الزمن الماضي في الحالات السابقة عدم إمكانية تحققه وتجاوزه لحدود القدرة إلى حيز الفعل لحقيقي يرجع استخدام التلمساني للفعل الماضي بكثافة غالبة أمر له مغزاه لأنه يتحدث عن رحلات غيبية ثابتة بين مختلف الأحوال والمقامات لذلك دوما نراه يبني عليها قصائده في صورة توحي بثبوت تجاوز الدرجة والحالة الصوفية المقصودة .

1-2 الفعل المضارع

وروده وتنوعه في الديوان، جاء حسب بنيته واختلاف درجات أزمنته لأنه يدل على إصرار الشاعر على إثبات صورة حدوث الحال والمقام؛ وتحققه أو التجدد في تلقي الإشارات الإلهية "فالشاعر أو الأديب إذا أجاد استغلال الفعل المضارع في نظم عباراته أن ينقل جو الحدث والتصور المتجدد به"[2] نلاحظ أن الشاعر قد استخدم الفعل المضارع في صور تدل على استمرارية الحدث، مما يجعل المتلقي في صورة المتابع له بشغف مترقبا نهايته ونجد مثال ذلك في قوله(وافر):

أحـــنُ إلى المنازل و الربوع   وأنـــتم بين أحـــشـــاء الضلـــوع
وأضـــمنُ كتمَ أشواقي، ووجْدِي   فـــيظـــهـــرها لجـــلاَّسِي دمـــوعي
ومن كلـــفِي أعلِّلُ بالتمني،   وأطـــمـــعُ بالخـــيـــال،بلا هجوعي
وأعـــترض النسيمَ أسى ،وشوقا،   وأســـأل وامـــض الـــبرق اللمُوعِ![3]

فالأفعال المضارعة السابقة يستخدمها شاعرنا بهدف تصوير حديث حسي متدفق يجري مجرى التحقق والثبوت، فنلاحظ أن الأفعال (أحنُ، أُعلِّلُ، أعترضُ، أسأل) تدل على حدوث الفعل زمن التكلم، ويبلغ بدلالاتها هذه درجة التطابق بين فعل الكلام وحدوث الفعل، فالفعل"أحن" يؤكد للمتلقي أنه قد بدأ في التدليل على نمو حالة الشوق والتشوق إلى المنازل والربوع، بمعناها الظاهر والباطن والفعل "أضمن" يدل كذلك إلى الدخول التام في تجسيد الحدث واستمرار يته للمستقبل، والفعل "يظهرها" تدلل على تطور الفعل في خصوص تجسيد المشاعر، فالشاعر يجعل أفعاله المضارعة خالصة لدلالاتها رغم أن الفعل المضارع يفيد حدوث الفعل الآن إلى أن شاعرنا يخرج بدلالته إلى دلالة مغايرة وهي دلالة الماضي وذلك نجده في كذا

---

[1] المصدر نفسه، ص204

[2] أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص152

[3] الديوان، ص140

مرة يتأكَّد من خلال القرائن المعنوية داخل القصيدة أن زمنه يفيد الماضي وهذا عكس بنيته. في قوله (طويل):

ذوي النفــوس لم تبرح العز شأنها رأت عــز ليــلــى بالجمال فذُلَّتِ

فمن عاش منا لم ينل مثل نــيلهم ولكــن متى تذكرهم النفــس حنّتِ![1]

فالأفعال (تبرح،ينل) أفعال مضارعة يدل زمنها على الآن، لكن القرينة(لم) التي تفيد الجزم والنفي والقلب، قد قلبت دلالة المضارع إلى الماضي. وعلى هذا يمكننا القول أن هذه الأفعال قد أفرغها التلمساني من دلالاتها الحالية الدالة على الحال والاستقبال والتجدد والحدوث المعنوية ، فالسياق يؤكد أن زمنها هو الماضي على اعتبار أنها أشياء موروثة من الأحوال والمقامات السالفة.

ونجد التلمساني يتراح بدلالة الفعل المضارع في غير موضع إلى الاستمرارية في الزمن وهو ما نجده في مثال قوله :

أصــبو لــزيـــدٍ، وبـــانٍ وذكـــــر غـــارٍ، وكــبِ! [2]

يصبو إلى روضِ العذيب، ورنده وتهيــَجه نــفــحاته،ونسيمُهُ[3]

فالأفعال (أصبو، يصبو، تهيجه) رغم علامة المضارعة وبنائها إلا أن هذه الأفعال تدل من خلال السياق الشعري على حالة حاضرة، فسياقاتها لا تدل على الفعل الآني بقدر ما هي تعبر عن المستقبل لحالة صوفية متأكدة ومستمرة في نفس الوقت. ويسبق أفعاله بما ينم عن المتكلم الذي هو شخصه المريد. وانفتاحية الزمن فيها تؤكِد أن هذه الأفعال ستحدث بالمجاهدة و الرياضات والتقلب في مختلف الأحوال في المستقبل.

3-1 فعل الأمر

وظفه التلمساني في غير موضع في قصائده بصور مختلفة، لأن الشاعر يتوجه به في أغلب الحالات إلى كل من يريد سلوك مسلكه والاستمتاع بنشوة الوحدة والكشف والارتقاء إلى مصاف القطبية. وربما نفسره بحالة الفخر التي تعتريه بعد تجاوزه لكل مقام أوحال، مما ينتج عنه أثر الأمر والنهي في شعره فنجد من صور ذلك في قوله (كامل):

فابســط حقائق علمِ نفسك تلقهَا شركًا لطــائرِ كـــلَّ معنَى يمسك

وإذا استمالكَ طورُ حسِّك، فأخفِهِ تتــعادلُ الحضَراتُ فيكَ وتوشكُ

[1] المصدر السابق، ص66

[2] المصدر نفسه، ص62

[3] المصدر نفسه، ص204

ومتى قطعتُ الحسَّ عنك بخلوةٍ فجـــلاَ محاسنـــــــه الخيالُ المهلك

فدع اختِلاك،واجتلاءَكَ، واعتصمْ بجـــنابِ أستاذٍ به تَتَمسَّـــــكُ[1]

ويتراح التلمساني بدلالة فعل الأمر في مواضع أخرى وصورة ذلك في قوله:

نحن قـــوم مـــتنا–وذلك فرض– في هـــواها فلِيـــيأسِ الأحيــــاءُ[2]

فقمْ لنَنْهَبَ صفو العيش إن سمحت به صروف زمان طال ما بخـــلا![3]

فالفعلان"فلييأس، لننهب" كلاهما فعل مضارع مسبوقان بلام الأمر، وعلى الرغم من أنهما يشتركان مع الفعل المضارع في البنية إلاَّ أن زمنهما يتداخل مع زمن الأمر، الذي غالباً ما يكون للمستقبل، ودلالاته في هذه القصيدة الطلب أي حدوث الفعل في المستقبل القريب.

وفي انزياح آخر عن دلالة الفعل الأمر نجد قول الشاعر (بسيط):

زُرني لتثبت لي في المعـــجزاتِ يد وتشـــهدَ الناس أن قـــد زارني القمرُ[4]

فعل الأمر(زُرني) يرجى حدوثه في المستقبل، ولكن بعد إلقاء النظر في صيغة الأمر هذا، نجده يتراح بدلالته إلى طلب ورجاء مباشرة، ولكن من خلال السياق الذي ورد فيه هذا الفعل يلاحظ أن هذا الفعل مستحيل الحدوث(الزيارة)، وإن كان قد سبق أن حدث في الماضي.

بعد هذه النظرة المختصرة على صورة توظيف التلمساني للأفعال في قصائده بمختلف أنواعها نصل إلى أن دراستنا لبنية الأفعال وأزمنتها يساعد المتلقي على كشف أبعاد الدلالة للصورة الشعرية، لأنه ليس كل ماض يحتوي على عنصر من الماضي بل قد يعبَّر به عن الحاضر أو المستقبل خاصة، ونفس الأمر أيضا بالنسبة للمضارع وللأمر. ولعل تعمد الشاعر للتجاوز في الزمن الفعلي دلالة أسلوبية خاصة له في بناء قصيدته الصوفية، والتي ربما سعى فيها إلى إخراجها كلية عن مجالها الشعري التأريخي المقيدة بما تعارف عليه الشعراء من قيود تضبطها مجموعة من التفعيلات الشعرية والأنساق النظمية التي يفرضها طابع الشعر إلى المجال العرفاني الصوفي، لذلك وجدناه يركز دائما في إبراز تقلباته المعرفية على ربطها بالشحنة الزمنية المعبرة عن زمن الأحداث بالفعل المناسب.وعلى هذا المفهوم نجد مزجا تاما بين الزمن الصوفي والزمن التاريخي في نقاط عديدة، والحقيقة التي يمكن أن تلاحظ بين هذين المستويين من الزمن، أن الزمن التاريخي زمن خارجي في حين أن الزمن الصوفي زمن باطني مخيالي، وذلك بالنسبة للقصيدة، لأن الأول يستمد شرعيته من الواقع المعاش لأنه يدل على ممارسة اجتماعية في حين أن الثاني لا يكتسب قيمته إلا في إطار الصورة الشعرية

[1] المصدر السابق، ص162

[2] المصدر نفسه، ص31

[3] المصدر نفسه، ص180

[4] المصدر نفسه، ص101

الصوفية للقصيدة ذاتها، التي هي موضوع هذه الدراسة. وهنا يأتي الدور على المتلقي في التمييز بين نوعين من الزمن، الأول زمن الأفعال (ماضي،حاضر مستقبل) والزمن الصوفي الذي يعني مراحل التطور بين المقامات والأحوال، ويترتب عليه إيجاد نقطة الالتقاء بين زمن وآخر، وهنا يجب أن نفرق بوعي بين بنية الفعل وبين شحنته الزمنية المعرفية الصوفية.

ب- التقديم والتأخير

هو ظاهرة لغوية أسلوبية ، تتجلى في تغيير ترتيب العناصر التي يتألف منها البيت الشعري ويكون لقصد ما، أو لضرورة صوتية أو قصد إحداث توازن في البيت أو لتفادي الثقل، يقول عبد القاهر الجرجاني عن فضل التقديم و التأخير: "هو باب كثير الفوائد،جم المحاسن،واسع التصرف، بعيد الغاية لا يزال يفْتُرُ لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه،ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قدّم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان"[1].

أما محمد عبد المطلب فيقول: "الترتيب المعتاد لا يقدم أسلوبا بالمعنى الأدبي ،وإنما المخالفة في الترتيب هي التي تخرج بهذا الأسلوب من الابتذال إلى الجدة،كما أنها هي التي تدلنا على الغرض العام ،وفي نفس الوقت تعطي الدلالة المقصودة "[2]، لأن فاعلية النّص كله إنما تكمن في فاعلية وحداته الصغرى (الجملة) ***وما تقوم عليه في وظيفتها وعلى ذلك تترتب الوحدات الكلية في النّص. والوحدة الصغرى تصبح لدينا بنية معرفية تدخل في بنية العمل الأدبي كله، ومن ثم تتكون للمتلقي بنية فنية بلاغية.فأهمية دراسة الجملة تقودنا إلى دراسة النظام العام المحرك للغة الشاعر وأصول ترتيب عناصرها والفصل في توليد الدلالات من خلال الكشف عن مختلف الأساليب وملائمتها للتركيب النحوي واختراق حاجز التجوز في المتعارف عليه من اللغة لأننا "حين نذكر التقديم فينبغي بداهة أن يغنينا ذلك عن ذكر التأخير، لأننا حين نقدم الخبر فإننا في نفس الوقت نؤخر المبتدأ،وحين نقدم المفعول فإننا نكون قد أخرنا الفاعل"[3].***

وبناءا على ما سبق وعند تتبعنا لتركيب الجملة الاسمية، نجد أن ورود ها في شعر عفيف الدين كان على هيئات متنوعة،وإن كانت بنسبة تقل كثيرا عن الجملة الفعلية فوجدنا عليها تغييرات في أشكال ورود المبتدأ والخبر من المفرد إلى الجملة أو شبه الجملة وما يعترضهما من جمل معترضة ، ولعل مرد هذا هو الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر سواء بالاستقرار أو الاضطراب أو لطبيعة المجتمع الذي

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص148

[2] محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، ص337

[3] أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص169

يعيش فيه أو لدوافع وأهداف يعول عليها المبدع سواء بقصد أو بغيره ولأن كذلك " الاسم يخلو من الزمن ويصلح للدلالة على عدم تجدد الحدث وإعطائه لونا من الثبات"[1]. وإن كنا رأينا أنه بدأ بعض قصائده بالاسم وقد وردت صور التقديم والتأخير في الجملة الاسمية في مواضع كثيرة مما يدل على ثراء هذا الجانب فكان على سبيل التمثيل لا الحصر فنجد:

صورة لتقديم الخبر عن المبتدأ في الجملة الاسمية ونجد مثال ذلك في قوله(بسيط):

في ألحان من نغمة الأوتار ألحانُ، فاحْلُلْ بها، فهي للأوطانِ أوطانُ[2]

يلجأ التلمساني إلى تأخير المبتدأ "ألحان" لضرورة صوتية محضة فأوقعه في آخر الصدر ملائمة لآخر البيت، وكذلك لأنه تعمد اختيار الحرف "النون" رويا لقصيدته، ولأن المبتدأ جاء نكرة، لأننا لو قدمنا المبتدأ "ألحان" لما تضرر معنى الجملة أو اختل البيت.

وفي صورة أخرى على تقديم الخبر على المبتدأ في صدر البيت نجده يقول (طويل):

على ربع سـلمى بالعقـيق سلامُ وجـاد ثـراه أدمـعُ،وغمـامُ[3]

ففي هذه الصورة من التقديم للخبر شبه الجملة "على ربع سلمى" غرضان هامان، الأول نحوي وهو ورود المبتدأ "سلام" نكرة مما يوجب التأخير، والثاني شعري وهو ملائمة آخر الصدر مع آخر العجز. وآخر بلاغي يتمثل في تقديم "سلمى" بمعناها الصوفي، فالواجب عليه هو البدء بالسلام لأنه في مقام انتظار الإشارة المعرفية الدالة على سلكه الدرب المنشود. وفي صورة أخرى على تأخير المبتدأ في مطلع البيت يقول شاعرنا (طويل):

لك طـرفي حمـى وقلبي بيـتُ فيهما عـهدَك القـديم خبـيتُ[4]

قدم الشاعر الجار والمجرور "لك" في محل رفع خبر مقدم على المبتدأ "طرفي"، قدمه هنا لغرض بلاغي هو إبراز مدى الفداء الممكن أن يقدمه التلمساني في سبيل الشعور بصواب الحال الذي هو فيه وقربه من المحبوب.

وفي صورة أخرى يقوم التلمساني فيها بتقديم خبر كان على اسمها في قوله(خفيف):

كم بكـينا حزنا بمن لو عرفـنا كان من شـدةِ السرورِ الـبكاءُ[5]

---

[1] المرجع نفسه، ص153

[2] الديوان، ص229

[3] المصدر السابق، ص192

[4] المصدر نفسه، ص69

[5] المصدر نفسه، ص31

في هذه الصورة التأثيرية على التقديم لحال الذات، التلمساني يقدم خبر كان وهو "من شدة السرور" على اسمها "البكاءُ" لأفضلية تصوير الحال، و للدلالة على عمق التأثر وحسن التقديم للفرح على عكس ما يدل على الحزن الذي بدأ به أول البيت واحتراما لروي القصيدة كذلك.

وفي صورة أخرى على تقدم الخبر على المبتدأ نجد قوله (بسيط):

كيف السبـــيل إلى عذر لذي أُذُنٍ صمَّتْ مسامعها عن نطق أعذارِي[1]

في هذه الصورة يتقدم الخبر الذي هو اسم استفهام ليدل على حالة الحيرة الشديدة، التي اعترته وبقي صامتا أمام عدم تلقيه الإشارة المنتظرة، مما جعله يدخل دوامة الشك الصوفي.

وعند انتقالنا إلى تركيب الجملة الفعلية **التي وردت في ديوان عفيف الدين التلمساني بنسبة كثيرة، وهذا يرجع إلى طبيعة الطريقة الصوفية التي تعتمد على الفعل والحركة الدائمة والمواظبة عليها. لاحظنا أنه قد اعتراها تغييرات في بناءها تبعا للمقام والحال، فنجد من صور التقديم والتأخير فيها قول التلمساني (الوافر):**

عجـــبت لـــناركم بـــربا المصـــلى ومـــنهـــا الصبُّ في نجـــد يذوبُ[2]

فهو هنا يأتي بالفعل "يذوب" في آخر البيت ويقدم عليه الفاعل والجار والمجرور الذي يمثل قيمة روحية أوسع من أن يحصرها معنى فعل"يذوب" للدلالة على عظمة "نجد" ونعزي التأخير كذلك لالتزامه بالروي.

وفي صورة أخرى عن التقديم نجد قوله (طويل):

تحركـــهَا الأشـــواقُ من كل جانبٍ فتمنـــعها تـــلك المهابة و الُحجْبُ[3]

فتقديم الجملة الفعلية "تحركها" على الفاعل المعرفة "الأشواق" جاء لغرض بلاغي جمالي، للدلالة على حب الإلمام بالحال والانغماس في اللذة كما لو أن الفاعل يأتي في طي النسيان أو متأخرا.

وفي صورة أخرى لتقديم المفعول به نجد التلمساني يقول (خفيف):

لا تلـــم صبوتي فمـــن حب يصبو إنمـــا يـــرحـــم المـــحبَّ المحِـــبُّ[4]

في صورة هذا التقديم، يقدم التلمساني المفعول به (المُحبَّ) على الفاعل (المحِبُّ) نظرا لكونه في مقام استجداء الرحمة من الذات الإلهية، والضعيف دوما هو المبادر إلى طلب الرحمة والرأفة ممن يملكها.

---

[1] المصدر نفسه، ص107

[2] المصدر السابق، ص34

[3] المصدر نفسه، ص40

[4] المصدر نفسه، ص39

فيقدّم الأضعف على غيره، وكذلك لإحداث نوع من الجرس الموسيقي المتمثل في الجناس التام ونسجا على حرف الروي أيضا الذي هو (الباء) في هذه القصيدة.

وفي صورة أخرى على دلالة التقديم قول شاعرنا في مطلع بيته قوله (خفيف):

مـــلأ الكـــونَ حســـنُهُ فلهـــذا كـــل صـــب إلى مـــعانيه يَـــصْبُو[1]

في هذه الصورة يقدم الشاعر المفعول به "الكونَ" على الفاعل"حسنُهُ" الذي يقرنه بهاء متعلقة بالمفعول به، قصد تصوير حجم فعل الفاعل ووقعه على المفعول به لتعظيم الأمر بحيث جعل الجزء أكبر من الكل. فالكون شيء متخيل الحجم والصورة والامتداد وكذلك صفة الحسن المتصور في ذهن الشاعر وكيف توقع أن يتفاعل المتلقي معه.

وفي صورة أخرى عن التقديم والتأخير يقول التلمساني (خفيف):

شاهدت حسنَهُ القلـــوبُ فأمسى ولـــه فـــي العقـــول نهـــب وسلبُ[2]

في هذه الصورة يقدم الشاعر المفعول به "حسنَهُ" على الفاعل "القلوبُ" الذي يقرنه بهاء متعلقة بالفاعل، قصد تصوير الفاعل ووقعه على المفعول به لتعظيم الأمر بحيث أقر بجعل الكل (الجسد) أقل شرفا من للجزء (القلب). فالغرض البلاغي منه كان القصر والتخصيص على جزء معين من الجسد تتاح له الرؤية، ويقصد به قصر صفة المشاهدة على القلوب والموصوف وهو الحسن لتحديده و إبرازه وتخصيصه.

وفي صورة أخرى كذلك عن التقديم يقول التلمساني (بسيط):

تُرسلُ الدمـــع عيـــني في منازلهم كـــيلا يسابقها في ســـحها السحبُ[3]

في هذه الصورة يقدم التلمساني المفعول به"الدمع" على الفاعل (عيني) لتبيان حالة البكاء التي تعتريه، والتي تدل كذلك على حسيته المرهفة تجاه الذات الإلهية، وكيف أن الدمع أسبق وأبلغ تعبير عن حالته الوجدية تجاه الذات الإلهية، وفي الشطر الثاني يقدم المفعول به والجار والمجرور على الفاعل السحب حيث أوقعه آخر البيت إلتزاما بحرف الروي.

وفي صورة أخرى على التقديم لكن هنا تم تقديم الحال على صاحبها في قوله (خفيف):

كـــيف يرجُـــو الوصالَ،وهو مع الهجرِ قتيـــــل،وعنـــد رؤيـــــاكَ يفـــنَ[4]

---

[1] المصدر نفسه، ص39

[2] المصدر السابق، ص39

[3] المصدر نفسه، ص44

[4] المصدر نفسه، ص241

يلجأ التلمساني إلى تقديم الحال، الذي هو هنا اسم استفهام له حق الصدارة في الجملة لإبراز قضية بقيت مبهمة أمام ناظريه وإن كان السؤال دائما عنده معلق بالذات الإلهية تبعا لمنهجه الصوفي.

وفي صورة أخرى للتقديم في الجملة الفعلية نجد قول شاعرنا (بسيط):

لا تسأليـــهم ذمـــامًا في محـــبتهمْ، فطالـــما قد وفَـــى بالـــذمة العَرَبُ[1]

في هذه الصورة يتقدم الجار والمجرور"بالذمة" على الفاعل "العرب" لعاملين أساسيين الأول قد بدأ بيته بسؤال عن نوع الحب الذي يسيطر على المحبين، والثاني وهو الإجابة من خلال تصوير صفة العرب (الصوفية) في تقديمهم الذمة على النفس وهو مبدأ رئيس يشترط في كل من يتبع طريقتهم، وتقيدا كذلك بالروي الذي نسجت عليه القصيدة .

وفي صورة أخرى للتقديم في الجملة الفعلية نجد قول شاعرنا (بسيط):

إني لأكـــظمُ أنـــفاسي إذا ذكـــروا كيـــلا يحـــرِقَهُم من زفـــرتي اللَّهبُ[2]

يأتي التقديم هنا في الجار والمجرور"من زفرتي" على الفاعل"اللهبُ" لتأكيد معنى يريد الشاعر أن يوصله إلى المتلقي وهو إبراز القوة الكامنة في داخله للدلالة على كظم الشوق والاحتراق بنار الحب داخليا، خاصة وأن الحب الصوفي للمشايخ فرض عليه ، وإحساس يستحب كتمه عن العامة لأنه مقام مخصوص يتوجب الاقتناع به قبل السير في طريق المريد.

وفي صورة أخرى لتقديم الجار والمجرور على الفاعل في الجملة الفعلية نجد قول شاعرنا (كامل):

وسرى إلى جسمي الضـــنى من خصره فهويت ذاك لأنه مـــن عِندهِ[3]

يتقدم الجار والمجرور"إلى جسمي" على الفاعل"الضنى" في هذا المثال للدلالة على حالة مرضية صوفية اعترته وعلت جسمه جراء المشاهدة، فتقبل ذلك تأكيدا للحدث ولتصوير سرعة وقع العرض على البدن وما سيلحقه من تداعيات عليه فيما بعد.

وفي صورة أخرى على تقدم تقديم الجار والمجرور على الفعل نجد قوله (خفيف):

في ريـــاض تبسَّـــمـــت عن أقاحٍ ســـرقتـــه من أنجـــم الآفـــاقِ[4]

---

[1] المصدر السابق، ص43

[2] المصدر نفسه، ص44

[3] المصدر نفسه، ص99

[4] المصدر نفسه، ص158

يقدم شاعرنا الجار والمجرور"في رياض" على الفعل والفاعل "تبسمت" لمكانة الرياض بمعناها الصوفي، دلالة على فوزه وتغنيه بالعلوم اللدنية ووقعها على من تصيبه وهو عرف عندهم يدل على تبجيل المقام.

ونجد تقديما آخر للجار والمجرور على الفاعل والفعل في قوله (بسيط):

لا يقـــدر الحـــبانُ يخـــفي محاسنَه   وإنَّما في سنـــاه الحجبُ تحتجبُ[1]

في هذه الصورة يتلاعب التلمساني بنظام الجملة فيقلبها على عقب فيورد الجار والمجرور "في سناه" ويقدم كذلك الفاعل "الحجب" على الفعل" تحتجب" وهو تغيير لا يؤثر بأي حال على المعنى الظاهر.   بما أن الشاعر يوافق كلامه الروي المختار ولكن القيمة في التقديم والتأخير هو مكانة الجار والمجرور فالدلالة هي التي فرضت هذا التغيير لأن قيمة الذات الإلهية أكبر من أن يقدم عليها شيء هو من خلقها.

ونجد تقديما لجواب الشرط على آداة الشرط في مثل قوله (طويل):

وأظهـــر ظـــلا حينَ تبدو شموسها   وشـــكًا إذا ما غـــاب بدرُ يقيني[2]

نعزي تقدم جواب الشرط على أداة الشرط دلالة أن المعنى يكتسب عنده أهمية أكثر لذا نراه يقدمه ويقيده بجملة الشرط، وأيضا لطبع نوع من التشويق في المتلقي للاستفسار عن سبب الشكوى.

وفي صورة أخرى نجد قوله (خفيف):

وســـرى يـــمنة الأبـــيرق برقٌ   أمطَـــرتْه مـــن الجفـــون غيومُ[3]

في هذه الصورة يتقدم الظرف والمضاف إليه "يمنة الأبيرق" على الفاعل "برق" الذي جاء في آخر الصدر وهو نفس حال الفاعل في آخر البيت دلالة على رتبته الصوفية أي دوما في مقام الترقب.

توصلنا إلى أن فائدة أسلوب التقديم والتأخير في ديوان التلمساني للكلمة عن الأخرى، مرادها منه هو حمل عين وقلب المتلقي على النظر في كلامه ،أي أنه عمل على شد انتباهه من خلال الاشتغال على ما تقع العين عليه، وتتأثر النفس وتعجب به، وحين تتأخر كلمة لعلة ما وتتقدم أخرى تُحدث في النفس تأثيراً مخالفا، وتستحوذ من جديد على اهتمام المتلقي، أو بأسلوب أوضح إن تقديم كلمة يلزمها آليا تأخير أخرى، لذلك نراه يترك المبتدأ (المسند إليه) موقعه ويتأخر لحساب الخبر (المسند) الذي يتقدم ونفس الأمر في الجملة الفعلية. فالتقديم والتأخير في شعره انزياح لغوي أسلوبي يعمل فيه على تغيير

[1] المصدر السابق، ص48

[2] المصدر نفسه، ص244

[3] المصدر نفسه، ص198

مواقع الكلام. وهذا يؤكد أن باب التقديم والتأخير مجال مباح استغله بكفاءة في تغيير أجزاء الكلام. وإن كنا لاحظنا أنه احترم قواعد اللغة في كلامه ولم يتجاوز فيما تعارفت عليه العرب في التقديم والتأخير على الأصل الذي كانت عليه اللغة، وهذا لا يعني أن الشاعر لم تكن له مقاصد لغوية وبلاغية خفية من شعره، كما لا ننفي أنه أضطر في شعره على التقديم و التأخير التزاما على مابُني عليه، أي أن هناك كلاماً حقه التقديم ولكنه يتأخر ليتقدم آخر لضرورة شعرية كما حدث للمسند إليه والمسند وغيرهما، ومن هنا فإن ما توخيناه فيما تناولناه سابقا، هو أننا لم ندرس أسلوب التقديم والتأخير كله وتفادينا الطريقة الإحصائية فيه، وإنما تخيرنا منه ما يدعم رأينا بما يتناسب مع الدراسة الأسلوبية والمقاصد البلاغية.

ت- التعريف والتنكير

يقابل التعريف في اللغة العربية التنكير فالجرجاني يقول عنه :"من فروق الإثبات أنك تقول :(زيد منطلق،وزيد المنطلق،والمنطلق زيدًا)فيكون لك في كل واحد من هذه الأحوال،غرض خاص وفائدة لا تكون في الباقي"[1]. وهو كذلك في الشعر الصوفي هو نظرة ذاتية وموضوعية للعالم، يهدف منه الشعراء إلى إبراز المفاهيم و القيم التي يتّصف بها فكرهم والمجتمع الذي يعيشون فيه، والتعريف والتنكير يدلان على أسلوبية تعامل الشاعر مع اللغة العربية ، لأنهما يظهران شكل الجانب المعرفي لتوجهاته. فالتعريف مقيد بشروط، والتنكير عكس ذلك لأن لكل منهما أشكاله البنيوية والبلاغية التي تنحوا بنا إلى تعدد المعنى. ولعل التركيز على استخدام اللغة لا يجعلنا نحصرها في مستوى التركيب، ومنه يتحولان إلى مادة فنية في صياغتهما لتجسيد الصورة الشعرية المنشودة ، لأنهما يبرزان لنا فكرة الحامل والمحمول و فكرة التفاعل بين حديهما في إطار التحول اللغوي و"المعارف المحضة هي قسمان: معارف بفضل وضعها اللغوي(العلم، الضمير، اسم الإشارة،اسم الموصول) ومعارف بواسطة التركيب المعرف بالإضافة، والمعرف بـــ"أل" العهدية، وهي التي يكون معهودها ذكريا أي سبق ذكره فزال عنه الإبهام فيما سبق من الكلام، أو ذهنيا أي لم يخل ذهن المتقبل منه وان لم يسبق ذكره ، أو حضوريا أي دل عليه حال الكلام"[2] منها :

أ - التعريف

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص203

[2] محمد الهادي طرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص377

يلجأ شاعرنا في ديوانه إلى أنواع من المعرفة المحضة والى النكرة المحضة ، فهو يلجأ إلى تعريف اسم على آخر ،لأن له تصورا مسبقا لما هو أحقَّ بالتعريف من غيره، فالمسند إليه أولى بالتعريف لأنه هو المحكوم عليه الذي ينبغي أن يكون معلوماً، ليكون الحكم مفيداً، فالاسم المعرف في كل أنماطه يدل في إسميته الدالة على معنى مجرد من الزمان ، وإن كان يغلب على تعريفه للاسم المعرف بـ"أل" صفة الاستغراق وهي ظاهرة مستحبة في الشعر خصوصا باعتبارها تمنح مجالا واسعا للمعرفة الصوفية، وأكثر ما وجدت في الأسماء المعرفة ب"أل" الاستغراقية التي يوظفها لقصد الكمال في الصفات فنجد صورا مختلفة منها له في قوله على سبيل الذكر لا الحصر.

فصورة التعريف ب"أل" كالتنكير الذي يفيد الاستغراق نجد لها أمثلة في قوله :

وناول الأقمارَ شهبَ الدجَـــى يا شمسُ، والآخر أيــضا غريـــبْ[1]

دعني أدعْك مع الجنَّات أسكنها إنني سكنـــت مع الصـــهباءِ في النَّارِ[2]

أطربُ الأشيــاء ، أجمعـــــها، و غـــــــــرامي فيــك يطــربني[3]

فالكلمات (الاقمار، الجنات، الأشياء) أسماء معرفة ب" أل" ولكنها لم تفد مسميات مقصودة في حد ذاتها، أي لا تخرج عن ما وظفت من أجله بل جاءت حاملة مختلف الدلالات وإن كانت تدل على كل الصفات التي يمكن أن نعلقها بالمقصود، وإن كانت أيضا تدل على الكمال في الصفات لأنها تنقلنا من إبهام الذات إلى تعيين الصفات، ومنه تتحول الدلالة في تصورها كشيء من الخاص إلى العموم لتشمل الكل، وهذا يرجع بالطبع إلى "أل" الاستغراقية، ويفهم كنهها من خلال السياق العام الذي جاءت فيه. وهناك أيضا أسماء مفردة معرفة بـ"أل" الاستغراقية تدل على الكمال في صفة المسمى، بمعنى أن الاسم يأتي مفردا ليفيد المعنى فنجد ذلك في قوله:

وأنا الطـــروف وإن بكيتُ فإنما بوصـــالكم أجرى الســـرور دموعي[4]

وأنا الإمـــام لكل من علقَ الهوى بفـــؤاده ، والحســـن فهْـــوَ إمامي[5]

أنت الحبيب وإن سلبتَ رقادي، وأطـــعتَ في تَعـــرض الحســـــــادِ[6]

---

[1] الديوان، ص65

[2] المصدر نفسه، ص108

[3] المصدر نفسه، ص242

[4] المصدر نفسه، ص139

[5] المصدر نفسه، ص216

[6] المصدر نفسه، ص81

فالكلمات (الطر وف، الإمام ،الحبيب) أسماء مفردة معرفة بـــ "أل" الاستغراقية تدل على الكمال في الصفة، التي قصد إليها التلمساني من خلال إطلاقها على المسمى ،لإثبات الحديث في مقام التكلم أو لكون المقام مقام خطاب،فالمتكلم يخاطب شخصاً بعينه يقف أمامه أو أنه بحكم الموجود أمامه،أو يتكلم عن حال أو مرتبة مرموقة من التصوف وصل إليها، واحتواها وبالتالي يحق له التكلم عنها.

أما عن الأسماء التي وردت معرفة وتدل على الجنس، فــ"أل" الجنسية تفيد فيها حضور الحقيقة في الذهن، باعتبار قيد معين، بينما النكرة تفيد مطلق الحقيقة لا باعتبار قيد ما، وهذا هو الفرق بين النكرة والمعرفة ب"أل" فنجد قوله:

فإن شاهدت منك العيونُ عيونَها، فـــما تلـــقِ صبرا عن عيونِ عوابثُ![1]
يا ساكنا حـــبَّ القلوب خوافقا، إن الســكون لخـــافــق لم يــعـــهدِ![2]
وا عـــجبًا و الــدموع في حلبٍ، والقـــلـــب حـــرَّان وهو في صـــفَدِ[3]

فالكلمات (العيون،القلوب، الدموع) أفادت فيها "أل" الكل باعتبار أنها تأخذ مأخذ الحقيقة لا المجاز،لأنها تدل على الجنس الذي نتكلم عنه وهو الإنسان فهي أفادت فيه جزءا من الصفة لا كل الصفات التي يتمتع بها. فالكلمات المتخيرة هي أجزاء حقيقية من جسد الإنسان والجزء يعبر أحيانا عن الجنس وهذا يعني أن الجزء يعوض الكل و ينوبه. ولهذا فإن (أل) الجنسية التي وظفها التلمساني وادخلها على الجمع لتفيد معنى على الحقيقة لهذا فإنه يقع موقعها لفظ (كل) وأفادت الإحاطة والشمول لتعريف ماهية الشيء. وأضفت عليه لوناً جمالياً لطيفاً بالمبالغة اللافتة للنظر حين استغرقت كل الشيء وهذه صورة بديعة في التقديم تُحوّل الكلام إلى ما يشبه المَثَل الذي يصلح لكل زمان ومكان. فالمتلقي يحسُّ بمقدار أهمية الكلام ويسعى إلى تحقيقها، فتكون محركة له في حياته.

ومن باب الاستغراق كذلك أن يورد لنا التلمساني الأسماء لا تفيد إلا الإشارة إلى حقيقة الشيء ونجد ذلك في قوله (كامل):

ودعـــوه بدرا بالجمال عـــدمتهم حشاه وجـــه البـــدر يوجـــد أنمشا![4]

---

[1] المصدر السابق، ص70
[2] المصدر نفسه، ص82
[3] المصدر نفسه، ص95
[4] المصدر نفسه، ص128

فكلمة (الجمال) المعرفة ب"أل" الاستغراقية تفيدنا إلى حقيقة الشيء وماهية كنهه في مستوي التجريد،باعتبار أنه لا يملك عنه حقائق ثابتة ، وعلى هذا نجده يميل كثيرا في ديوانه إلى هذا النوع من الأسماء لتكثيف الدلالات بشكل يوحي بنوع من تميزه في الخصوصية الأسلوبية، فيلجأ إلى إيراد الأسماء المعرفة ب"أل" الاستغراقية لأنه يقصد في كثير من الأحيان إلى الكمال في الصفة، وهو ما يتناسب مع النهج الصوفي الذي بطبعه يقصد إلى الكمال التام. فهو يعمد إلى الاستعانة بكثرة على الأسماء المعرفة ب"أل" التي تفيد الاستغراق في ديوانه لأنه يقصد منها الكمال في الصفات ولأن المقصود في نهجه دوما هو رؤية الذات الإلهية والاتحاد معها فكل الموجودات تدل على الموجود وكل الصفات هي من صفاته.

وهناك نوع آخر من التعريف المحض ب"أل" العهدية لمعهود ليس سابقا في غير ذهن المثقف وهو مسلك يذهب فيه التلمساني باعتبار القناعة الصوفية التي تعتريه إلى التعريف المحض ب"أل" العهدية بهيئات مختلفة لا يتاح فهمها إلا من له عرفا نية بتوجهات الشاعر ومرجعيته الدينية والثقافية والمعاني فيه تتولد من خلال السياق التي تتوارد فيه هذه الأسماء فنجد شعر التلمساني غنيا بهذا المظهر فنجد من قوله:

وأرقُبُ البرقَ لا سـقياهُ من أربي ... لـكنـه مثل خـديه لـه لهـبُ![1]

وأوقدَ فيه وامض البرق ضـوءُه ... فـلاقَى الـدجى من زهره بمصابحِ[2]

فكلمة (البرق) هي بمعناها العام ظاهرة طبيعية سمتها اللمع في الليل مع مصاحبة الأمطار، لكن المعهود الذهني لهذه الكلمة أوفي معناها الثاني،فهو أول ما يظهر للعبد المريد من اللوامع النورانية، فيدعوه إلى الدخول في حضرة القرب من الرب للسير في الله. فأل التعريف في كلمة (البرق) ذات دلالة محددة معهودة في ذهن السامع، ولكن التلمساني يوضح صفة البرق الحقيقي المثالي الذي ينبغي أن يكون للإنسان الصوفي وقرنه بصفة النور في حالة الظلام.

يلجأ التلمساني إلى التعريف ب"أل" العهدية بناءا على أن كل اسم دل على شيء معين، يفهم بالإفراد والتخصيص بعد إخراجه من مجال التعميم، ذلك لأن التعريف ب "أل" العهدية يضفي جمالية خاصة لا نجدها في غيرها، لما تقوم به من علاقات تلويحية ذهنية جميلة في شعره يناسبها المقام ولا يناسبها التنكير الذي قد لا يفهم منه شيء محدد ينوي هو الإفصاح عنه. فقصده إلى تحديد الشيء بينه كمبدع والمتلقي هو سبيل إلى الارتقاء به حتى يُعْرَف معنى الكلام، ومدار الحديث والتفكير فيه.فلجوءه إليها في

[1] المصدر السابق، ص49

[2] المصدر نفسه، ص74

التعريف له أهداف تثير في المتلقي أفكاراً ومشاعر تقوده إلى التقصي عن مقصده منه، مثلما يثير أسلوبه فيه إحساساً بروح الجمال ومتعته تبعاً لخصائص كل موضوع من قصائده.

ب- التنكير

أما على مستوى التنكير فنجد صورا من النكرة المحضة في الظاهر التي تنزع في الباطن إلى التعريف في قوله في غير موضع من الديوان نختار منها قوله:

فـــهو من فتية وجد أصبحوا   ســـجـــدا نحو حـــمـــاها،وقيامَا[1]

ولي خـــُلق عنه الكتاب منزّل   فبالـــقول منه،والفـــعال تخلقُـــوا[2]

فلفظة "فتية" و" خلق" تدل على نكرة في الظاهر لم يقيدها لفظ آخر ولا معنى فحذف التلمساني ل "أل" التعريف تحيلنا إلى استنتاج وحيد باعتبار المرجعية الدينية مباشرة إلى أصحاب الكهف والفتية الذين ورد ذكرهم في القرآن الكريم و"خلق" يحيلنا إلى الرسول صلى الله عليه وسلم تبعا لقوله تعالى "إنك على خلق عظيم" كان خلقه القرآن

وفي ضوء دراستنا للتعريف بمختلف تنوعاته أدركنا سمة جمالية التعريف بــ(أل) ومبلغ مساهمتها في صميم عرفانية الكلمة وجودة إحكام الصياغة والتأليف. مما نشأ عنها علاقات أسلوبية متداخلة في شعر التلمساني الصوفي التي تكونت جراء تداخل الأنساق البلاغية، مما جعلها عرضة لاختلاف التأويل في مفهوم (أل). وعلى هذا نرى أن نسق كل منها إنما ينتهي إلى مستويات جمالية مثيرة في الإمتاع والفائدة، فلجوء التلمساني إلى "أل" التعريف في تعريف الأسماء كبنية لغوية لا تكسب الاسم إلا دلالة التعريف، بينما إذا تحولنا إلى النظر من جهة أساليب البلاغة وسياق القصيدة فإننا نلحظ أنها تكسبها مظاهر فنية مغايرة، وتبتعد فيه عن المعنى المتعارف عليه بسبب اكتسابها إيحاءً وبعدا معرفيا تبعاً لترتيب المعاني في نفس الشاعر وشدة تأثيرها في المتلقي.

ث- تراكيب الإضافة

التعريف بالإضافة هو اسم يضاف إلى أحد المعارف، فــ" الغرض من الإضافة إنما هو التعريف والتخصيص، والشيء إنما يعرفه غيره، لأنه لو كانت نفسه تعرفه لما احتاج أبدا أن يعرف بغيره، لأن نفسه في حالي تعريفه وتنكيره واحدة، وموجودة غير مفتقدة. ولو كانت نفسه هي المعرفة له أيضا لما

---

[1] المصدر السابق، ص208

[2] المصدر نفسه، ص151

احتاج إلى إضافة إليها، لأنه ليس فيها إلا ما فيه، فكان يلزم الاكتفاء به، عن إضافتها اليها"[1]. ولا يتأكد التعريف للاسم المنكر إلا إذا تمت إضافته؛ ويصبح المضاف والمضاف إليه كالكلمة الواحدة ،على الرغم من أنه يدخل في مصطلح التركيب الإضافي ذلك لأن الإضافة تنتج لدى المتلقي معاني جديدة لها خصوصية إضافية ،لم يكن يحملها قبل ذلك، فيثير في المتلقي جمالية أخرى ، ويحرك انفعالاته بشكل مطرد مع تبديلات مواقع الكلمة وإيحاءاتها.

وهو أسلوب يميل إليه التلمساني كثيرا في ديوانه يقصد منه إلى توليد معاني متعددة ودقيقة في نفس الوقت من خلال لجوءه إلى التوليف بين لفظتين متجاورتين، فتتوسع بهما الدلالة أكثر، وفي بحثنا في قصائد ديوانه وجدنا التلمساني وفي سياق اختياراته لألفاظ المضاف والمضاف إليه يعمد إبداع تراكيب جديدة يحملها معاني مختلف مصادر مرجعيته الصوفية الغالبة على توجهاته اللغوية، وتعكس رؤيته للعالم الذي يقصد الخلود فيه فنجده يستغل الطاقات التعبيرية التي تملكها اللغة العربية، لبعث تراكيب جديدة يكسر بها أفق توقع المتلقي ، ومن نماذج هذه التراكيب المولدة نجد هذه الألفاظ (سوام الطرق،نسمة الصبا،الكواعب العرب،شوائب الريب، عمارة الرتب، عزّ الجمال، ربا المصلى عيش التصابي، صحو الهوى، دم المسيح،عين الجهول، مسحب البرد، أعين الوراد...) فشاعرنا هنا يولد استخدامات جديدة في اللغة للتدليل على معاني جديدة من خلال التأليف بين ألفاظ متباعدة تتناسق مع مقصد يته وإن كنا نرى أنها تحمل كنه الغموض في فحواها العام، وهذا ربما يعود إلى طبيعة الشاعر والشعر الصوفي ،وما تعارفوا عليه من انزياحات صريحة للغموض، وهذا دوما نرجعه على سبيل الاجتهاد في فهم التجربة الصوفية،فنجد صورة ذلك في قول الشاعر (طويل):

ترقْــقَ مـــاءُ الحسن في وجَـــناته، وليـــس لظـــمآنٍ إلـــيه ورُودُ؟[2]

فالمضاف "ماء"والمضاف إليه"الحسن" أوردهما التلمساني من قبيل التعظيم والتشريف، أي أن الإضافة تعطي المضاف أو المضاف إليه مترلة لم تكن لأي منهما منفرداً فتكسبه شرفاً وعظمة وكذلك اكتسب المضاف (ماء) شرفا بإضافته إلى (الحسن) .

ونجد كذلك للإضافة ما يفيد إفادة الاختصار والإيجاز فالتركيب الإضافي الموجز يوحي بمعانٍ كثيرة متروكة التخيل للمتلقي كما نجده في قول التلمساني (سريع):

ومن أقـــامَ الـــظـــلَّ في شمـــســـهِ ومن عـــلى وجنتـــه مثَّـــلهْ؟[3]

---

[1] ابن جني، الخصائص، ج3، ص 24

[2] الديوان، ص91

[3] المصدر السابق، ص185.

فلنا أن نتخيل ما يوحيه (شمسه،وجنته) من دلالات كثيرة ومثيرة للخيال والعاطفة، فالإضافة في (شمسه) التي تعني النور الحارق والظل الذي يعني الظلام البارد ،تترك المتلقي يتخيل الأبعاد المتعددة لهيئة الشمس و الذي يقيم الظل ، وهي كذلك في (وجنته) فالذهن يتحرك ليستشعر ماهيتها ؛ وكذلك تتحرك العاطفة المنفعلة بصورة إقدام المحب في اتجاه المحبوب وهي صور مجتمعة لبيان صفات الممدوح.

يلجأ التلمساني في تراكيب الإضافة إلى تهجين الأسماء من خلال التراكيب التي تفرض نفسها عليه تاركا المجال إلى المتلقي، في عملية إدراك المعنى الملفوف دوما بالغموض والتنكير والتخصص في آن واحد وهو ما وسم التجربة الصوفية دوما بالمغامرة اللغوية فلطالما "عانى النص الصوفي من الاصطدام بحائط اللغة، فاللغة العادية لا تعنى بالتعبير عن عالم الصوفية ذي الخصوصية الشديدة، وقد بلغت حدة الاصطدام باللغة قدرا أودى بحياة بعض المتصوفة"[1].

ج- الأساليب الإنشائية

يقسم علماء البلاغة العربية الكلام إلى الخبري والإنشائي الذي هو "كل كلام لا يحتمل الصدق والكذب لذاته" [2]والأسلوب الإنشائي منه الطلبي وغير الطلبي ، فالطلبي الذي يهمنا في دراستنا هو الذي يستدعي مطلوبا غير حاصل في اعتقاد المتكلم وقت الطلب ويكون بخمسة أشياء الأمر والنهي والاستفهام والتمني والنداء"[3]، والأساليب الإنشائية في اللغة العربية تعبر عن حاجة المبدع الملحة إلى تفاعل المتلقي معه بغرض المشاركة فهي تخلق في اللغة حيوية وهو ما دفعنا لدراسة صور بعضها الواردة في الديوان وما تحدثه في إفادة الدلالة التي يقصدها المبدع ومنها:

1.1- الاستفهام وبلاغته

يعد أسلوب الاستفهام أحد أساليب الإنشاء الطلبي في الجملة العربية، يوظف لهدف مباشر أو لتجسيد تصور إيحائي جمالي غير مباشر في ذهن المتلقي، ف"الاستفهام وهو طلب الفهم،أي طلب العلم بالشيء لم يكن معلوما بوساطة أداة من أدواته" [4] يوظفه المبدع لأنه قد لا ينتظر من المتلقي إجابة أو رد محدد، وقد يقصد منه تثبيت تصور جديد عما يتحدث عنه، فيخرج به عن حقيقته إلى مقاصد شتى. ويتاح له ذلك بواسطة أدوات سميت بأدوات الاستفهام،التي تستعمل في أقسامه.

---

[1] يوسف زيدان، الغوثية حلقة مفقودة في تطور النثر الصوفي، مجلة فصول،مصر، ع3، مجلد12، 1993م،ص58

[2] السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ضبط وتحقيق يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1999 م،ص69

[3] المصدر نفسه، ص70

[4] عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية، مكتبة الخانجي، ط5 ، 2001م، ص18

و عليه فأسلوب الاستفهام أسلوب لغوي أساسه طلب الفهم، والفَهْم صورة ذهنية تتعلق بتفاعل المتلقي، وما يتوقع أن يصدر منه على الصورة المطروحة أمامه سواء كان الحكم يتأسس على اليقين أو يبنى على الظن. فنجد صور الاستفهام في ديوان عفيف الدين التلمساني معزولة أو متفرقة فنراه ينوع في أدوات الاستفهام لأغراض متباينة فنجده يبدأ به في مطالع قصائده في مثل قوله (بسيط):

أينكرُ الوجْهُ أنّي في الهوى شجبُ ودون كــل دهـــان ساطعُ لهبُ؟![1]

في هذه الصورة من الاستفهام يورد التلمساني "الهمزة" ليطرح تساؤلا على محبوبه قاصدا منه التصديق بالحب الذي يعتريه والبائن على محيا وجهه دون نفاق أو تظاهر، لكن المعنى الآخر للاستفهام يدل على أنه وقع بعد الفعل أو ثبوت الحب أصلا عليه وهنا يقع الإشكال.

وفي قوله (سريع):

ما صـــادحاتُ الحمام في القضْبِ، ولا ارتقـــاصُ المُــدام بالحَبَـــب؟!

إلا لمـــعنَّى إذا ظـــفــــرت به ألـــزمـــكَ الجـــدَّ صورةَ اللعِبِ[2]

يوظف التلمساني اسم الاستفهام " ما" وهي اسم تستعمل لغير العاقل،ويطلب بها في هذه الصورة السؤال عن معرفة حقيقة الشيء المستفهم عنه أو شرحه، فبحثه الدائم على معرفة الحقيقة قد يخرج الاستفهام إلى معنى آخر ،و في هذه الصورة جاء بمعنى الخبر ويسمّى الاستفهام الإنكاري، فالمعنى منفي في أسلوب الاستفهام وصحبه ب(إلا) فالنفي أكد معنى الاستفهام الذي جاء للإثبات. وفي قوله(مجتث):

يـــا ســـاكـــنـــينَ بـــقـــلـــبِي مـــتى أفـــــــوز بـــقـــربِـــي؟[3]

يوظف التلمساني اسم الاستفهام "متى" وهي اسم مشهور فيها أنها ظرف (استفهام وشرط) والاستفهام فيها لتعيين الزمن ماضياً أومستقبلاً وهو في هذه الصورة يشكو نوعا ثقيلا من الاستبطاء بسبب التأخر في حدوثه باعتبار حالته الصوفية كمريد يتطور بالمجاهدات و الرياضات وفي قوله (طويل):

محيَّاك تـــهواه الحميا، أما تـــرى جشَـــا الكـــأس فيه جمـــرة تتوقدُ؟[4]

[1] الديوان، ص43

[2] المصدر نفسه،ص50

[3] المصدر نفسه،ص62

[4] المصدر السابق، ص77

فالجمال البلاغي يقوم على التناغم بين سياقات الأسلوب وموازاة الحالة النفسية والفكرية للمخاطب؛ فالتشكيل الجمالي إنما هو تشكيل نفسي فكري واجتماعي يرتفع عن الحالة الزمانية المؤقتة.

وفي قوله (وافرمجزوء):

رأى فــي الحـــي أقــمـــــارًا فــكيف بِـــحـــسنـــها حــــــارَا ؟[1]

في هذه الصورة من الاستفهام يستعمل التلمساني الأداة "كيف" التي هي اسم استفهام يستعمل للسؤال عن الحال، واستعمله للسؤال عن اسم صريح أخبرنا "أقمارا" فوصف الحال ثابت في الاستفهام وهو يدل على أن الحيران والدهشة موجود ثابت فيه، وبهذا تتجلى صورة جماليته. فالمنوال البلاغي في هذا الأسلوب يكتسب لذته الجمالية من عمق التأثير الذاتي والروحي للنفس البشرية التي تصطدم بالحيرة فهو يقصد منه إلى تصوير الجوهر النفسي للإنسان الصوفي. وفي قوله(بسيط):

كم في جفونك من حانات خَمَّارِ، وكم بخدَيْكَ من روضات أزهارِ ؟[2]

في هذا البيت الذي أورده التلمساني مستعملا الأداة "كم"،وهي اسم استفهام وظفه للسؤال عن عدد مبهم من الحانات والأزهار، ويلجأ بنا إلى هذا الأسلوب في صورة تدل على شدة تقربه من التعظيم والتهويل،ويبقى التفاعل للمتلقي في استيعاب الصورة عنها بما يملكه من سَعة التخيل، في الوقت الذي يعيش الشاعر حالة من اللاوعي عن الإدراك، ليصوغ منها صورة فكرية متخمة بالمؤثرات، وهو ما أضفى عليها خصائص الجمال، لأن صورته تتصف بالمبالغة الفنية وصفاً ودلالة ومن هنا تبرز براعته، إذ لم يكتفي بالمبالغة في التهويل أو التعظيم للمتلقي، بل انزاح بالأسلوب إلى وظيفة عددية تتمثل فيها عناصر التجربة الفنية.

أما الاستفهام في آخر قصائده فيورده في العديد من القصائد فنجد من صور ذلك قوله (سريع):

زيـــادة النيـــلِ عند ناقـــصِها فهـــل أمدت من الندى السَّـَعدِي؟[3]

يوظف التلمساني هنا للاستفهام "هل"وهو حرف وضع لطلب التصديق الإيجابي دون التصور ودون التصديق السلبي، كما تختص بالاستقبال غالباً، وأدخلها على فعل ماضي مما أعطى المتلقي صفة الحكم على قيمة الحكمة التي أرادها ظاهرها، لكن معنى المعنى هنا موجه لمتلقي صوفي للتحقق من حال إثبات صوفي.

[1] المصدر نفسه، ص 104

[2] المصدر نفسه، ص110

[3] المصدر السابق، ص83.

ونجد من مثل قوله كذلك (كامل):

من لي لو أنك كالقضيب تناله   كـــفِّي ويـــصبح هـــره بوِسَـــادِ؟[1]

يوظف التلمساني أداة الاستفهام "مَنْ"وهي اسم يستعمل للعاقل ــ غالباً ــ ويُسْتَفسر به عن الجنس فالدلالة المقصودة هو طلب التصور باعتبار وظيفتها في هذا البيت،إلا أن الصورة المقصودة تتراح عن المعنى الظاهر،ذلك أن الاستفهام خرج إلى التمني لأنه قصد إنزال المستحيل مترلة الممكن، لإعلاء مكانة الممدوح فجاء الأسلوب هنا أعلى إيحاءا، فاللغة البلاغية طريقة أسلوبية موحية ومثيرة لا تنشغل ببنية الظاهرة اللغوية الجمالية لذاتها ولكنها تغوص في العلاقات الكامنة فيها.

ونجد أيضا في قوله(بسيط):

عجبْتُ وهو محيلٌ لايزالُ أمَا   سقَاه غيثُ دموعي، وهو هطالُ؟[2]

في هذه الصورة من الاستفهام يستعمل التلمساني الأداة "أما"بغرض الإخبار بالشيء، والإثبات لأمر حدوث هطول الدموع ، فصورة أسلوب الاستفهام هنا تتجه إلى إطلاع السامع و تثبيت الخبر لديه، أو أنه يرمي إلى كليهما معا والصورة الأخرى التي يرمي إليها الشاعر في الاستعمال المجازي لأسلوب الاستفهام يتجه إلى معنى المعنى وفق ما يتطلبه السياق ، وبذلك يتركز مفهوم الجميل.

ونجد في قوله أيضا(سريع):

ومن أقـــامَ الظِلَّ في شمسهِ   ومـــن عـــلى وجـــنته مثـَّـلـــهْ؟[3]

فصورة الأسلوب هنا أضفت على اللغة قدرة على التأثير في المتلقي، بما يعبِّر عنه التلمساني من المشاعر والأحاسيس التي تعتريه، إلى جانب أمر مهم هو خروجه بأسلوب الاستفهام إلى معنى التعظيم والتفخيم.

ونجد في قوله أيضا(كامل):

من لم يُذَلْ لعزٍّ من يهواه لَمْ   يـــظفر، وأيُّ هـــوى بغير هوانٍ؟[4]

ويلجأ التلمساني إلى إيراد الاستفهام في آخر القصائد كظاهرة أسلوبية مميزة ويوظف لها أدوات معينة في آخر القصيدة، ويكثر من أداة "من" وهي موجهة غالبا للمجهول.

---

[1] المصدر نفسه، ص93

[2] المصدر نفسه، ص178.

[3] المصدر نفسه، ص185.

[4] المصدر السابق، ص245

تتميز الأدوات الاستفهامية التي وظفها التلمساني في مطلع ووسط ونهاية قصائده، بأنها تصب في حوض واحد وهو حوض المجال الصوفي العقدي الذي يتبعه. فاختلاف الأداة وتغيرها لا يبعد المسحة المعرفية و العرفانية التي يقصدها، وإن كانت المعاني الجزئية التي تبحث فيها متمايزة عن بعضها البعض فدلالاتها تغذي السياق العام لفكر الشاعر وحيرته الماورائية وتأملاته في المقامات والأحوال والانصهار التام في الحب الإلهي. فهو مريد يتطور في كل حال ويرتقي من مقام لآخر فالاستفهام بقيمته الدلالية مدخل متجلي له يحاول به إيجاد تفسيرات وتخمينات واستنتاجات لتصوراته تجاه كنه فهمه الصوفي يخدمه من جهة الحافز ومن جهة التعرف والتقرب إلى الله وبلوغ حالة الوحدة معه فمعظم الاستفهام في بداية قصائده هو أسئلة للآخر البعيد عن العين والمتواجد في القلب وذلك منتهى التصوف،ويوظفه ليحمل المتلقي على الانتباه له باعتبار أنه يطرح قضية صوفية يحاول فك طلاسمها والاستفهام في ذيل قصائده هو رغبة في التطور الحالي و المقامي الصوفي وتصوير لتعطش مستمر للترقي.

1.2- أسلوب النداء وبلاغته

النداء ظاهرة أسلوبية ثابتة في الشعر العربي،ترد في صور متنوعة لدى أي شاعر ، يوظفه قصد التعبير عن المشاعر والأفكار عن نوع حاجاته، وهو يعني "طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بحرف نائب مناب(أنادي) المنقول من الخبر إلى الإنشاء"[1] و النداء كسلوك أسلوبي في قصائد عفيف الدين التلمساني يندرج في إطار السياق البلاغي اللغوي، يوظفه ليخدم معاني المنهج الصوفي- وإن كان في شكله الظاهر يميل إلى الدلالة الاصطلاحية وأثرها، وعليه فإن الصوفية ظلت متمسكة بالأصل الدلالي الذي وضع لــه النداء وكانت ترتقي في الوقت نفسه مع الدلالة المجازية لتكتسب على الدوام رقيا فكريا ونفسيا ودينيا لأن المنادى طرف ثابت في لغتهم الشعرية وأساس وجودها من باب وجوب المشاركة في الحدث، وبهذا أصبحت أساليب النداء في معاني دلالتها وجماليتها البلاغية رسالة كلامية وعملاً وطريقة أسلوبية في بنية القصيدة الداخلية، و بها يجدر على للمتلقي التمييز في موضوعاتها وقد ورد النداء في مطلع قصائده عشرين مرة يميل فيها شاعرنا إلى استعمال الأداة "يا" بكثرة ويضمرها أحيانا ونتفهم منه ذلك باعتباره يخاطب الذات الإلهية في مجمل قصائده، تبعا للطابع الروحي الذي يسمه فنجد له انزياحات تتجاوز المعاني الأصلية للدلالة الظاهرة لمآرب بلاغية يوظفها الشاعر كل بحسب قصده.

[1] السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البيان والبديع، ص89

فنجده يوظف نداء القريب الحقيقي وفيها يستعمل التلمساني الهمزة (أ) لنداء القريب الحقيقي ذلك أن "صوت الهمزة شديد لا هو بالمجهور ولا بالمهموس"[1]، لا ينبه السامع إلا لمسافة قصيرة. ولا يلفت المخاطب البعيد وهو ما نجد صورته في قوله في غير موضع (طويل):

أغصن النقَا ما بال ثمرك لا يجنى وما بالُ ليلى فيك يا بدر لا يفنى[2]

فلجوء التلمساني إلى النداء بتوظيف الهمزة في بداية البيت لنداء القريب، لما للهمزة في دلالتها على القريب، لطبيعة ما بنيت عليه من صوت تدل في الوقت نفسه في الشواهد السابقة على قرب المنادى من النفس، فانفتاح الفم بالهمزة يدل على تلطف في الخطاب المناسب لصوتها.

ويقوم بإنزال البعيد مترلة القريب في هذه الصورة التي يستغني التلمساني فيها عن أداة النداء في قوله (طويل):

خليلي هذا الليلُ قد راق معناهُ وهذَا الحمى النـــجديَ أشرق مغناهُ[3]

وهو أسلوب يصور لنا فيه شاعرنا مظهرا من مظاهر تطور مقامه الصوفي الناتج عن تطور المشاعر والأفكار التي اكتسبها في رياضته ومجاهدته نفسه. فهو في صورة المقام الذي يسمح له بمناجاة الذات الإلهية الذي يبيح له إنزال البعيد مترلة القريب الحقيقي في النداء، فتخلى عن أداة النداء بما يوحي أنه لا توجد مسافة بينهما لأنه اختلى به في جنح الليل والناس نيام، وكان منه هذا الصورة البلاغية الجميلة المتمثلة في قرب المخاطب (خليلي) الذي يقصد به قرب الذات الإلهية من قلب المتكلم، للدلالة على حضوره في ذهنه، وكأنه ماثلٌ أمام العين؛ وهو ما جعل دلالة المعاني هذا النداء يدل على الحقيقة لا المجاز. وفي صورة أخرى لنداء البعيد نجد ه في قوله (مجزوء الكامل) :

يا مقيـــمًا مدى الـــزمان بقلبي، وبعـــيدًا بشـــخصه عـــن عَيـــاني[4]

حيث نشأ نداء البعيد من دلالة بعض أداة النداء "يا"وينادى بهذه الأداة على بُعْد المخاطب من المتكلم مكانا وزمانا، بشخصه أو مترلته أو روحه أو استحالة الوصول إليه. وتختلف مسافة البعيد باختلاف مقام المتكلم وحاله، وكذلك باختلاف مقام المخاطب وحاله فإن "النداء من العبد لخالقه نداء للبعيد بعدا حقيقيا كامنا في علوه سبحانه"[5].

---

[1] إبراهيم أنيس الأصوات اللغوية، ص91

[2] الديوان، ص237

[3] المصدر نفسه، ص252

[4] المصدر السابق، ص243

[5] منير سلطان، بلاغة الكلمة و الجملة والجمل، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط2، 1993م، ص150

وفي صورة أخرى للنداء لكن هنا الفرق هو علو منزلة المخاطب فنجد التلمساني يقول (خفيف):

يا مقيما مدى الـــزمان بقلـــبي، وبعـــيدا بشـــخـــصه عـــن عيـــاني

أنت روحي إن كنت لست تراها فـــهـــي أدنـــى إلي مـــن كـــل دَاني[1]

فمنزلة المخاطَب الذي هو الذات الإلهية، ومرتبته الرفيعة الشأن، العظيمة القدر وهو قريب ذات المتكلم قرب مكان أو زمان أو روح أو قرابة اجتماعية سبب يعمد من خلاله المتكلم إلى تعظيم قدره ويخاطبه بأداة نداء للبعيد؛ إجلالاً لـــه وتقديراً لمنزلته ومرتبته.

وفي صورة التقرب والملاطفة يتجه الأسلوب الندائي إلى المخاطب، ليشعر المتكلم أنه قريب منه يأنس به أو يتلطف لديه القبول أيًا كانت منزلة المخاطب أو جنسه أو نوعه في مثل قوله (كامل) :

يا محسنًا، ومن العـــجائبِ أننـــا قـــلنا، وقد عَّتَبْـــنَا يـــا محسِنا[2]

فالمتكلم يحس بشعور قلق ومضطرب، لهذا يسعى إلى إقامة التوازن في نفسه بهذا الخطاب ويستعمل الأداة المناسبة للمقام المقتضى.

وفي صورة غفلة المخاطَب وشرود ذهنه نجد التلمساني يقول (كامل):

يا أخت ليلى في يديك زمامي، وإليك مرقى منيتي ، ومرَامي[3]

يتخيل المتكلم (التلمساني) أن المخاطَب (الذات الإلهية، المريد) غافل عن أمر ما، أو أنه شارد الذهن فبعُد به المقام عما ينبغي لـــه أن يفعله، ومن ثم بعدت به المسافة بينهما. لذلك لابد من استعمال أدوات النداء البعيد لتنبيهه وشده إلى ما يقول وإنقاذه من غفلته وشرود ذهنه، في الوقت الذي يقدم لـــه جملة من النّصائح .

وفي صورة أخرى يورد شاعرنا أسلوب التمني في النداء الذي يفهم من السياق والقرائن الدالة نجد قوله (كامل المجزوء):

يا سهـــم مقـــتلـــها إلـــى قـــلـــبي وصـــولـــك فأنـــفـــذِ[4]

ويبرز لنا هنا أن أداة النداء وضعت لـــه على سبيل المجاز وليس للنداء الحقيقي،لأنه يتجه في النداء إلى ما لا يعقل، أو إلى إجراء النداء على جهة الاستحالة، وكلاهما يضفي عليه مسحة من الجمال الخاص.

---

[1] الديوان، ص243

[2] المصدر نفسه، ص231

[3] المصدر نفسه، ص216

[4] المصدر السابق، ص100

وفي مظهر بلاغي آخر نجد التلمساني يورد أسلوبه في النداء بغرض المدح والاستعطاف فنجد قوله (سريع):

يا عاتـــــــبًا أعتابه ألـــيقُ إن كنت لـــم تحنو فلِمَ تحـــنـــقُ؟!

قد كنت ترفو زلتي بالـــرضا فالـــيوم لا ترفو، ولا تـــرفـــقُ!

وتدخر الركبان من جهـــلهم بـــضاعـــة للـــعـــتب لا تُنْـــفَقُ[1]

يتجه النداء في هذه الصورة إلى إبراز صفات المخاطب والثناء عليه، وليس مجرد إنزاله منزلة البعيد لتعظيم شأنه وعلو قدره على شدة قربه من المتكلم، ولهذا يذهب التلمساني إلى بسط صورة المخاطب،أمام المتلقي لتتوضح الصورة أكثر.

وفي صورة بلاغية أخرى نجد التلمساني يوظف النداء بصيغة الاستعلاء فنجده يقول (كامل):

يا كعـــْبة الكرمِ التي أحـــصرتُ في حجّـــي إلـــيها عن طـــواف المْحرمِ[2]

هذا ضرب من أساليب النداء المجازي الذي استوحاه التلمساني نسجا على منوال آيات القرآن الكريم، فنداء الجماد يدل على مظاهر استعلاء الربوبية، وانقياد الأشياء لها. لذا يعمد هو إلى هذا الأسلوب ليبث في النفوس هيبة الربوبية، ويطبع فيها الشعور بعزها وكبريائها مع الاحتفاظ دوما بالمعنى الصوفي لكلمة الكعبة، التي تدل على الشيخ الذي ينهل منه العلم والطريقة الصوفية.

يستخدم التلمساني صيغ النداء بتنويعاته المختلفة ويتعمد تكرارها في كل مرة تكون الفرصة متاحة له، لأنها مكون تركيبي أساس في قصائده. فاستهلاله به يبرز لنا حالة الحيرة والتعطش الدائم الذي يعتريه في مختلف المراحل من كل حال أو مقام يصل حده، فالنداء في بنية قصائده يساهم في تحديد هذه المراحل تحديدا معنويا، حيث أن قيمته الأسلوبية تتجلى في كشفها لنا، وبالتالي يقودنا إلى عصارة المعاني الصوفية التي توصل لها من خلال الأحوال والمقامات.

3.1– أسلوب الأمر وبلاغته

يأتي الأمر عادة إما بمعناه الأصلي، أي يعني طلبا محددا من المخاطِب إلى المخاطب قصد تلبية غرض ما، أو بمعنى تعبيري بلاغي تخرج منه دلالات متنوعة تفهم من سياق الكلام، وهو ما نجد له مجالا واسعا في ديوانه، لما وجد فيه الشاعر من فسحة للتعبير عن معان كثيرة تتعلق بالحال والمقام الذي يعيشه.

[1] المصدر نفسه، ص151

[2] المصدر نفسه، ص219

ففي ديوان التلمساني ترد جملة من الصيغ والتراكيب التي تتخذ من الأمر ظاهرا لها باعتبار المنحى الصوفي له، لكنها في جوهرها الصوفي الأسلوبي تخرج عن الظاهر إلى دلالات ومعان أخرى، وهو ما نجد له صدى في خطابه تجاه الذات العليا أو باتجاه المريد. وشعر التلمساني يقوم في أغلبه على طرفين المخاطب وهو ذاته ويمثل الطرف الأضعف بما انه دوما في حالة من الاحتياج، وطرف أعلى ويمثل الذات الإلهية المتمنعة. ويجيء أسلوب الأمر في سياق الخطاب نجد له صورة يرد فيها الأمر منه إلى مريده فيقول (كامل):

فاجعل سهادك في الهوى عوض الكرى،   واختر فناءك في الجمـــال الباقي
وإذا دعاك إلى الصبا نفس الصبا،   فأجب رسول نسيمــــــة الخفاق
واخلع سُلُوَّك فهو ثوب مخلــــق،   والبس جديد مكـــــارم الأخلاق
وصل المدامــــــة، و النديم، وصـــل   للحانات واسجد خاضعا للساقي
واسكن جـــنان الخلـــــد بالنار التي   لم تـــرم غير الهــــم بالإحـــراق[1]

وردت صيغة الأمر في هذه القصيدة المتآلفة من عشرة أبيات، عشر مرات بصفة متتالية هي (اجعل، اختر، أجب، اخلع، البس، صل، اسجد، اسكن) ولم يعقبها بضمير أو ياء متكلم أو اسم يدل على المخاطب فهو يتركه معلقا لدى المتلقي بغرض التأديب أو بما يخدم مذهبه الصوفي .

ونجد صورة أخرى للأمر وردت في هيئة الالتماس في قوله (طويل):

خذوا سكركم إن شئتمُ السكر عن صحوي   فقد شِمْتمُ برق التعرف من نحوي[2]

وردت صورة الأمر هنا متراحة عن مفهوم الأمر المتعارف عليه من مخاطِب عال ومخاطب متلقي. ذلك أن التلمساني يتجه إلى تسوية مقامه مع المأمور من خلال ترك مجال الاختيار للمخاطب في مشيئة الانصياع لطلبه، أو تركه فهو زاهد فيهم باعتباره قد تجاوز هذا المقام .

وفي صورة أخرى للأمر نجد قول التلمساني (بسيط):

اسمـــعْ مـــقـــاما رســـولُ الله يعطـــيهِ   أقطـــابَ أمـــته، سكـــان ناديهِ[3]

يورد هنا الأمر لصفة الإرشاد والتعليم وهو واجب عليه، والأمر عند الصوفية لا يرد ولا يؤخر.

وفي صورة أخرى نجد التلمساني يورد لنا أسلوب الأمر لكن بغرض التأديب، وهو ما نجده في قوله (وافر):

---

[1] المصدر السابق، ص159.
[2] المصدر السابق، ص267
[3] المصدر نفسه، ص255

تعـــلمْ من مـــرافـــقـــة النـــديـــم مطـــاوعـــة الأراكـــة للنـــسيمِ[1]

في صورة أخرى لأسلوب الأمر الوارد في ثنايا قصائد ديوان التلمساني نجد قوله (طويل):

قـــفا بالمـــطـــايَا بين نـــجد وشعبه نـــودي تـــحيـــات الغرام صبابهِ[2]

نجد في هذا الموضع ميل أسلوب الأمر عند التلمساني إلى الالتماس، وهو مذهب شبيه بالدعاء والرجاء من جهة طلب الفعل والحدوث تكون فيه المراعاة، لأن الرجل الصوفي أغلب رحلاته متخيلة. فصورة الأمر هنا تنزاح إلى غرض بلاغي جميل يسلكه عادةً الصوفية بأسلوب مقتبس صراحة من الشعر الجاهلي، ويكون فيه الآمر والمأمور المتساويين في المترلة والقدر على سبيل الاحترام والتلطف، ويمثله امرؤ القيس في خطاب الاثنين، سواء كان المخاطَب هنا موجودا أم متخيّلا.

وفي صورة أخرى على نوع آخر من أساليب الأمر يفيد التهديد والإنذار نجد قوله (طويل):

أطِيـــعوا الهـــدى، و أهـــدوا إلى طاعة الندى، ولا تفرقوا فيه، ولا تتفرقوا

ولـــي خـــلق عن الكتاب متّزل فـــبالقول منه، و الفعـــــال تخلقُـــــوا[3]

تتخذ صورة أسلوب الأمر هنا انزياحا كبيرا في قوله، هذا تجلى عن شحنة انفعالية متعاظمة في نفس التلمساني الآمر، كما تثير فيه أفكاراً شتى حين يتجه إلى المتكبرين والمُدَّعين والعاصين ليرتدعوا ويبين فيه سخطه على المأمور، كما وضحه في البيت الذي جاء بعده ويتوعد مهددا على سبيل المبالغة لأنه لم ير منهم إلا الإباء والتصميم، فجاء كلامه بمعنى أنتم وشأنكم، افعلوا ما تشاءون.

وفي صورة أخرى عن أسلوب الأمر الذي يتجه إلى الاعتبار والموعظة نجد قوله (سريع):

خذ من حديثي عن قديم الغرام أخـــبار تـــتلى طـــيـــبات خيـــام[4]

في هذه الصورة نجد التلمساني يلجأ لتحقيق دلالة مقصده على المتلقي إلى أي صيغة من صيغ الأمر على جهة الاتعاظ والعبرة، لأن في ذلك ما يقربه من أسلوب النصح، لذا فهو طلب على سبيل الموعظة والاعتبار وليس غايته التنفيذ الفوري؛ وإن تضمّن الإشارة إلى الرغبة في تجنب فعل ما أو الإقبال على فعل ما وتعزيزه. وهذا الأسلوب وما يتبعه يؤكد مفهوم الانزياح الدلالي واللغوي ومن ثم يثبت أن النفس الصوفية الكامنة في التلمساني مولعة بالتجديد والاستبدال، بمثل ما ترتاح إلى استمرار بعض الدلائل والقيم.

---

[1] المصدر نفسه، ص217

[2] المصدر نفسه، ص59

[3] المصدر السابق، ص151.

[4] المصدر نفسه، ص222

وفي صورة أخرى عن أسلوب الأمر الذي يتجه إلى الدوام والاستمرار نجد قوله (طويل):

تطعم من لفظي لذاذة مشرب   شـــهي لمن يـــروي به، ولمن يروي[1]

و صورة هذا الأسلوب الذي يورده التلمساني متعلق بالمتكلم والمخاطب على السواء، وفيه تكمن جمالية بلاغية خاصة ومثيرة. فهو طلب أمر على سبيل الترغيب في الاستمرار بالشيء ودوامه لدى المتكلم أو المخاطب، فالصورة الأولى التي يرغب فيها مريده بالأخذ عنه تدل على أمر يفيد الدوام لدى المتكلم، بينما الصورة الثانية موجهة للمخاطب ليثبتَ على التشبث به. وهو نظير النهي الدال على الاستمرار، ولكنه معاكس لـــه في الدلالة. فجمالية الفعل "يروي" الممتد في الزمن تكتسب حيويتها من قيم اللذة باعتبارها جزاءا من منهل شيوخ الصوفية. وشاعرنا على ما نحسب علَم في علم التصوف.

أبان لنا التلمساني من خلال توظيفه لأسلوب الأمر عن صورة توظيفه لجماليات أسلوبه، لأنه لا يتعامل مع جملة لغوية صمَّاء، وإنما يتعامل مع جملة فاعلة وحيوية في استحضار المعاني المتعددة وبيان وظيفتها. و الأمر نفسه التي قامت عليه الدراسات الأسلوبية الحديثة.

فنراه يوسّع دائرة أسلوب الأمر حيث يربطه بصيغ الطلب التي تدل على الأمر، نظرا إلى مرجعية روح اللغة الصوفية التي يستعملها والتي تحمل القصدية المباشرة، ضمن الصيغ اللغوية والبلاغية التي توافق المتلقي العادي بمثل ما تنفتح على دلائل كثيرة عند المتلقي الخاص، لذا فهي قسمان: أساليب حقيقية وأخرى مجازية.

4.1- أسلوب الحذف وبلاغته

الحذف ظاهرة أسلوبية تعتري معظم الشعر العربي، وهو من الموضوعات التي اهتمت بها البحوث الأسلوبية والنحوية والبلاغية، ويلجأ إليه الشعراء فيقول عنها الإمام عبد القاهر الجرجاني: "هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ، عجيب الأمر شبيه بالسحر؛ فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر ، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن وهذه جملة قد تنكرها حتى تخبر،وتدفعها حتى تنظر"[2]. وهو ما نجد له توضيحا لهذا القول عند الهاشمي الذي يقول عنه:"والأصل في المحذوفات على اختلاف ضروبها أن يكون في الكلام ما يدل عليها، وإلا كان الحذف تعمية وإلغازا لا يصار إليه بحال، ومن شرط حسن الحذف أنه متى ظهر المحذوف زال ما

---

[1] المصدر نفسه، ص267.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص177

كان في الكلام من البهجة والطلاوة، وصار إلى شيء غث لا يناسب بينه وبين ما كان عليه أولا"[1] إلى جانب الأسباب التي حاول بها النّحاة تفسير الظاهرة في مواضعها وأنواعها المختلفة، وبعض هذه الأسباب قد لا يطرد في كل موضع، وبعضها يعلل الحذف لأكثر من سبب ومواضع أخرى لا يعلل الحذف إلا بسبب واحد.

فأهمية الحذف تكمن في إحجام المبدع على إيراد ما كان يجب إيراده، أو تفصيله بالكلام المباشر أو اللفظة المناسبة تترك للمتلقي الذي هو ركن أساس في العمل الأدبي فسحة من تخيل ما يقصده المبدع ومن مواضع الحذف شرط أن لا يحدث الحذف خللا في المعنى أو قصورا، ونجد صورا للحذف في قصائد ديوان التلمساني، وهو أسلوب حاضر في ثنايا قصائده، وإن كنت سأقتصر على أكثرها ورودا على سبيل التمثيل لا الإحصاء، فنجد في ديوانه ما يلي:

حذف المسند إليه في أول البيت ونجده صورته في قوله:

علي لها أن لا أهيم بغيرها، وليس عليها أن يدوم ذمـــــامها[2]

شمس ومطلعها ذاتي، ومغربها بين السواد ين من قلبي و من بصري[3]

قام التلمساني بحذف المسند إليه الذي هو"المبتدأ"، وتقديره بالترتيب(عهد، هي) فلجوءه إلى الحذف كان لعظم المقام وقيمته عنده، لأن المعنى والصورة المقصودة منه مبنية حول المحذوفات، فكل مطلع من هذه الأبيات وقع مسندا لمسند إليه محذوف يبينه السياق ويدل عليه .

في صورة أخرى على حذف أداة النداء "يا" في قوله (كامل):

عجبا لمن أهدى السلام فشخصه أفديه أدنى في الحسا من أضلعي[4]

فحذف أداة النداء "يا" للدلالة على الاندهاش والتعجب التام الذي اعتراه بعد تلقيه إشارات القبول، فلجأ لحذفها لجعل المتلقي يتفاعل معه ويتحد معه في هذا الموقف.

وفي صورة أخرى يقوم فيها الشاعر بحذف المفعول به في قوله (طويل):

وترقى دمــــوع لو قدرت رددتها وليست بغير القرب يا سادتي ترقى[5]

---

[1] السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، ص 103

[2] الديوان، ص244

[3] المصدر نفسه، ص109.

[4] المصدر نفسه، ص136

[5] المصدر نفسه، ص157.

في هذه الصورة حذف الشاعر لفظة "ردها" لأن أصلها لو قدرت "ردها رددتها" تجنبا للثقل واحتراما للوزن الشعري، وكذلك إثبات العجز أمام المحبوب وتبيان الحال الذي أعجزه عن الرد بالتخلي والاستسلام، وتعمد ذلك لترك المجال لمخيلة المتلقي في تصور حاله الدال على الاستغراق في التأثر.

صورة أخرى يقوم التلمساني فيها بحذف الجار والمجرور في قوله (بسيط):

بالله لا تــرسل الجــفــون إلى قــلبي، فــما للــقلوب من عدد[1]

في هذه الصورة تقدير الكلام "بالله عليك" أي حذف الجار والمجرور ومرد هذا الحذف هو اختصار الكلام وتجنب الثقل فيه، والمعنى لا يتضرر لدلالة لفظ الجلالة على عظم المسؤولية التي يلقيها على المخاطب و عظم القسم ووثوقه بقيمة الكلمة الموكلة إليه.

صورة أخرى قام التلمساني بحذف اسم الموصول "الذي" في قوله (رمل):

أَهْــيفٌ كالغصن هــزته الصبا، أســمر فيه أحـــــــاديثي سمر[2]

فالحذف هنا طال اسم الموصول "الذي" وأصلها "كالغصن الذي هزته الصبا"، فالحذف جاء قصد جلب انتباه المتلقي لتصور المعطى المتخيل جراء هز النسيم للغصن، وصورة الغصن الذي يقصده الشاعر واستنتاج الفروق بينه وبين حالته، مع مراعاة المعنى الصوفي المتخفي وراء هذه الكلمات.

وفي صورة أخرى يقوم التلمساني بعملية حذف المسند والمسند إليه في الجملة الفعلية ويكتفي بالمفعول المطلق في قوله (كامل):

قسما بســالف عيشه سلــفت لنا بسلافه ، أو شادن،أو شادي![3]

في هذه الأبيات يتخلى التلمساني عن المسند والمسند إليه "أقسم قسما" لأنه في مقام اليقين بقصده وهو الحلف وقطع الشك والخلل الذي قد يراود المتلقي في صدقيته، فحذفهما هو دليل عظم شأن المقسم به عند كليهما.

وفي صورة أخرى يقوم التلمساني فيها بحذف حرف النداء وقد وردت في مواضع كثيرة من ديوانه فنجد على سبيل التمثيل في ذلك قوله (وافر) :

عريب الحي قلبي في حمــــاكم نزيل في خيامـــــــكم غريب[4]

---

[1] المصدر نفسه، ص89

[2] المصدر السابق، ص122.

[3] المصدر نفسه، ص81.

[4] المصدر نفسه، ص 34.

في هذا البيت حذف الشاعر حرف النداء "يا"، لأن الأصل هو (يا عريب الحي) ويعزى هذا الحذف للدلالة على قرب المنادى لذلك استغنى عنها الشاعر.

وفي صورة أخرى على الحذف نجد قوله(طويل):

وعذراء شمــطاء القــروف جلوتها   على ابن أبيها في الردى المبهم[1]

في هذا البيت تقدير الكلام "ورب عذراء شمطاء..." هنا حذف "رب" وقد وردت صورة هذا الحذف في غير موضع من الديوان.

وفي صورة أخرى عن الحذف الذي طال اسم الإشارة نجد قوله (كامل):

بدر و هاتــيك الــذوائب ليلـــه   ومن الثـــنايا الفاتنات نجـــومه[2]

فتقديرها "أنت بدر و هاتيك الذوائب..." وسبب الحذف للمخاطب ربما لقربه من المشار إليه أولجلالة مقامه عنده. وهو مذهب محبب حيث يتعمد الحذف لأنه يرى بعدم اختصاره في اسم.

يعود الحذف في قصائد التلمساني إلى تقيده بما تعارفت عليه الطريقة الصوفية في لغة إبداعها والى كل ما ينسجم معها في إيجاد مجال ذهني يتحدث فيه أو بما يقصد منه، وعلى هذا تتأسس نظرته إلى المحذوف الذي يرتبط في غالب ديوانه بالمقام الذي يتحدث منه أو عليه أو لجلالة المحذوف .

فمبررات الحذف هو جعل المعنى مبنيا عل المحذوف، وجعل كل المعاني تدور حوله. وهذا السبيل محاكاة لأسلوب الشعراء السابقين، لأننا أكدنا في غير موضع مما سبق عدم خروج التلمساني عن العرف الشعري الصوفي أو العربي المتوارث، وهذا لا ينفي أن من مسببات الحذف عنده وجود قرينة على الحذف في السياق أو لقلة الأهمية.

---

[1] المصدر نفسه، ص218

[2] المصدر السابق، ص 204

الفصل الرابع
الحقول الدلالية في ديوان عفيف الدين التلمساني

1- حقل الغزل وما يدخل في حكمه
2- حقل الطلل والرحلة وما في حكمهما
3- حقل الخمرة و ما في حكمها
4- حقل المراتب الصوفية وعلاماتها و ما في حكمها
5- حقل مظاهر الطبيعة وما يدخل في حكمها

يستند تشكل النص الأدبي أساسا على التحام الجمل النحوية فيما بينها داخل البنية الكلية للنص والجملة النحوية هي ناشئة من معجم لغوي متوفر في ذهنية الشاعر مسبقا، بفعل الاكتساب الفطري لديه والخاضعة فيما بعد إلى عملية الاختيار والانتقاء والتناسب الشخصي للشاعر، القائم على إيجاد العلاقة الدلالية بين اللفظ الحامل للمعنى الأول والحقل الدلالي الذي جيء به منه، ليشكل لنا لبنة لفظية في بناء النص الشعري. فلجوؤنا إلى المعجم من بابه الأدبي غايته فرز النص، لأن المعجم بهذه الطريقة هو "وسيلة للتمييز بين أنوا ع الخطاب وبين لغات الشعراء والعصور، ولكن هذا المعجم يكون منتقى من كلمات يرى الدارس أنها هي مفاتيح النص أو محاوره التي يدور عليها" [1].

الشعر عند الصوفية مقام إشارة، بحيث أننا لا نستطيع الوصول إلى المعنى المتماهي إلا بالمجاهدة والتأويل، فهو نهر عظيم ينهلون من جريانه التعبير المناسب لتصوير دقائق نفوسهم ومراحل تقلبهم في طريق الكمال الإنساني المنشود، الذي تتخلله مختلف الحقائق اللائحة لقلوبهم التقية الناشدة للنور الإلهي، ولشرح أحوالهم بما يسمح لهم فيه بقوله. فلهذا جعلوا الشعر بأبياته المعدودة أو بقصائده المطولة، مطية لهم ليقولوا فيه ما لم يستطيعوا قوله نثرا في وقتهم، لما يتمايز به في طبيعته عن النثر من إيجاز لفظي ودلالات موحية من دون إطالة أو إسهاب فضفاض، يجر إلى مزالق و مكاره مختلفة، لأن الشاعر يتعمد القصد في المجاز والرمز والكناية والتمثيل لتحميل اللفظة كما هائلا من الدلالات الموحية.

تأسيسا على ذلك، فإن الحقل الدلالي لعفيف الدين التلمساني قد اختاره بوعي وإدراك تام، ودليل ذلك لجوؤه إلى ترديد الكلام بأشكاله المختلفة أثناء الفعل الكلامي، لأن الكلام أسلوب شخصي وهو بمثابة مرآة عاكسة للشخص ولنفسيته، وعليه فالحقل الدلالي هو الشكل النهائي لما تلفظ به، ويصبح بذلك لكل شاعر حقله الدلالي أو خطاب معجمه الخاص به، ويصبح الحقل الدلالي بذلك مطية للتفريق بين أنوا ع الخطاب، نستطيع بها الاقتراب من دلالة الخطاب الجزئية والكلية التي سعى الشاعر إلى توظيفها بشكل جيد.

بعد دراستنا للنص الشعري لعفيف الدين التلمساني الصوفي التوجه والمنهل، وجدناه على غرار سابقيه من المتصوفة الشعراء يميل إلى تكرار ما ساروا عليه واعتمدوه في لغتهم الصوفية وسياقاتها، التي تصب في التصوف العملي، واعتادوه لخدمة منهجهم الديني والدنيوي، القائمة على تلاحق مستويات التدرج الصوفي في المراتب من خلال التجارب المتتالية للصوفي السالك.

---

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005 م، ص58

فالمتأمل في ديوانه يخلص إلى قيامه على مبدأ تداول ثنائية متضادة هي الحضور والغياب، وهي سمة واضحة في شعره على الغالب.

وبسبب ذلك، سلكت في دراسة الحقل الدلالي الشعري في ديوان الشاعر، السبيل المعتادة التي درجت عليها أغلب الدراسات التي تعرضت إلى المعاجم الشعرية، بالتنظير والتطبيق في إطار الدرس الأسلوبي. وهي السبيل التي تقوم على تقفي المفردات المتواترة والمكررة في النص الأدبي، ثم تجميع المتشاكل منها دلاليا في مجموعات تتباين المجموعة الواحدة عن الأخرى باختلاف الحقول الدلالية، فتكون محصلة الإحصاء والتجميع مجاميع شعرية متباينة.

وقد حاولت إحصاء الكلمة في جداول بسياقها الذي وردت فيه، فجئت بما قبلها وبما بعدها من تركيب، ثم أخرجتها منه أمام سياقها على أساس التعيين والقصد، ولأن إيراد المفردة في السياق التركيبي الذي تشغله يعين دلالتها التي تنتجها فيه ويضبطها، بخلاف تجريدها منه ذلك لـــ "أن البنية اللغوية في الشعر لا تتحدد بالكلمات، بل بالصيغ، وعندما يتم تفكيكها إلى وحدات دنيا، بحثا عن أعدادها وحقولها وتبادلاتها، تكون قد فقدت مواقعها في منظومة التركيب الشعري، وهي التي تمنحها أبرز فعاليتها الوظيفية موسيقيا ودلاليا. فإحصاء قوالب الطوب المتخلف عن هدم المعبد لا يعطينا سوى فكرة ضئيلة عما أقيم فيه من شعائر وصلوات "[1]، ومن جهة أخرى فإن السياق الذي جاءت فيه المفردة المقصودة كثيرا ما يلعب دور القرينة المحولة لدلالة المفردة الوضعي إلى دلالة مجازية. وذلك لأن أغلب مفردات المعاجم هي مفردات مجازية، بالقياس إلى موضوع التصوف الذي لا لغة مخصوصة له متعارف عليها، ومع ذلك فهي أيضا مفردات إذا أخرجت من السياق الصوفي تعود إلى طبيعتها في الوضع والاستعمال اللغوي العام. مثل:(الصبابة، والموت، و العذال، والوصال، والسكر، والصحو، والتألم...) فإن لها دلالة محددة في الاستعمال اللغوي العام، ودلالة متباينة في السياق الصوفي.

بناء على ما سبق، فإن أغلب مفردات الحقول الدلالية التي أعتزم إحصاءها هي انزياحات متعمدة. لأنها تدل على معنى و تحيلنا إلى معنى ثان، وعلى هذا فإن طبيعة دراستي للحقل الدلالي لا تخرج عن إطار الدرس الأسلوبي، لأن الدراسة الأسلوبية تنتقي الظواهر الأسلوبية المتراحة عن المعيار والسياق، وعلى هذا فقد انتقيت المفردات المحورية في كل منها، ورصدت طبيعة انزياحها عن معيارها في الاستعمال اللغوي و تغاضيت عمدا عن بعضها تجنبا للتكرار الممل لكثرة ورودها في قصائد الديوان، والتي لن تتسع لها دراستي ولأخرج الدراسة عن طبيعتها الانتقائية و التمثيلية.

---

[1] صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995 م، ص45

1) حقل الغزل وما يدخل في حكمه

أ- ما علاقته الغياب

رقم البيت/الصفحة	البيـــــت	الكلمة المختارة
114/2	وشوق شديد قد أراقت دمي به سيوف العيون السود بالأدمع الحمر	شوق شديد
117/9	ويبعد البعد،ونلقى اللقا، ويغتدي سر الندامى جهار	اللقـــاء
169/1	كل الهوى إلا هواك تعلل والصبر إلا عن جمالك يحمل	الهوى، الصبر
40/1	لمعناي قلب نحوكم أبدا يصبو، وعندي لكم وجد جميعي له نهب	وجد
158/1	قسما بالخدود،والأحداق وهي في الحب حلقة العشاق	العشاق
65/1	يا حبذا الكأس بكف الحبيب إذا نبت النوار فوق اللهيب	الحبيب
57/7	غبتم ،وأنتم حاضرون بمهجتي، فبمهجتي أفدي الحضور الغيبا!	غبتم، الغيبا
55/1	روت نفحات الطيب من نسمة الصبا حديث غرام عن سويكنة الخبا	الغرام
41/1	إذا ماس من يهواك تيها فلا عتب ومن ذا يرى ذاك الجمال ولا يصبو	تيها، الجمال
150/9	يا قلب دع عشق الزهور إذا ما رأيت القرط،وهو على الخدود معلق	كل الكلمات
39/1	أهلا بمعتل النسيم،ومرحبا، وتذكر بعهد الصبابة،والصبا	الّصبابة
114/3	يحن إلى معنى الأحبة قلبه مساء حنين الطائرات إلى الوكر	حنين
31/4	كم بكينا حزنا بمن لو عرفنا كان من شدة السرور البكاء	بكينا
33/1	خذ لوجدي من ذمة البر حاء، وأجرني من لوعتي و عنائي	لوعتي،عنائي
109/9	في فؤادي لهيب لو تنم به ريح الصبا لرمى العذال بالشرر	لهيب،ريح الصبا
117/1	من ألم الحجب إليك الفرار يا سالبي فيه لذيذ القرار	ألم

ب – ما علاقته الحضور

رقم البيت/الصفحة	البيـــــــت	الكلمة المختارة
86/6	وسألتها سلبي لعلمي أن من سلبته صار أمير ذاك النادي	سألتها
96/13	حتى تراني أقول من طرب، يا عين رودي،ويا سقاة ردي	تراني
118/2	فنادمتها في كؤوس الهوى، وقد مزجت بالدموع الغرار	نادمتها
167/6	بتنا،وللإنصاف كأس روية يدار علينا لا ملام،ولا عدل!	بتنا، يدار علينا
167/7	أعانقه وجدا وأشهده الذي يعانقني من حسن ما اجتمع الشمل	أعانقه،يعانقني، الشمل
211/5	تعرضت للنادي فناديت باسمها، وساهمت بالوادي،ففزت بها سهما	تعرضت،ناديت، فزت
211/9	فلما محا إنسان عيني دمعها رأت ما رأت مني، وتم ما تما!	رأت مني،ما تما
229/6	رأت دموعي، فقالت عندما ابتسمت عن لؤلؤ:يسلوك الجفن جذلان	رأت،فقالت، ابتسمت
229/7	فغالطتني في جعل البكا ضحكا و استخونت أينا في ذاك خوان	غالطتني، واستخونت
238/13	رأيت على خديك نارا،وجنة، فأسكن في نار تلهب،أو عدنا	رأيت،أسكن
156/2	كيف أصحو بعدما يا منيتي سحر عينيك سقاني ما سقى !	سحر عينيك، سقاني
156/4	قل لعذالي يموتوا كمدا، أنجز الأحباب لي طيب اللقا	أنجز،اللقا
154/5	عاهدتني يوم التقينا بأن تزور من غادرت منه اللقا	عاهدتني،التقينا
126/1	قربي يا ابنة الكرام كؤوسي أنت بدري، وفي يديك شموسي	قربي،أنت بدري
93/7	أرسلت طرفي نحو خدك رائدا، وعيونه من أعين الرواد	أرسلت،خدك
93/1	سلت جفونك لي سيوف حداد فقتلنني ولبسن ثوب حداد	جفونك،قتلنني
85/9	إذا ظلت نظرتي يا عيوني، فلي من ثغرها البسام هادي	نظرتي،ثغرها

خصائص الحقل

يتميز هذا الحقل الدلالي- المتمثل في الغزل الصوفي- الذي يسعى فيه إلى "التأليف بين الحب الإلهي والحب الإنساني، والتعبير عن العشق في طابعه الروحي من خلال أساليب غزلية موروثة قد تم تكوينها ونضجها الفني"[1]، بتوجهين هامين هما: حقل دلالي تربط مفرداته علاقة الغياب، وقد لجأ إليها بكثرة وسبب ذلك طابعه الصوفي العقدي والسلوكي، وما يتطلبه الحال والتدرج في الأحوال، وهذا ما ينعكس على تجربته الشعرية التي يعيش من خلالها، وحقل دلالي يعكس حالة حضور مغايرة للأولى لأنها تعكس مرحلة تعبدية متقدمة، يصلها السالك وكلتا الحالتين متباينتين في الألفاظ:

أ- حالة الغياب

يوظف شاعرنا في تبيان هذه الحالة، كلمات تختلف باختلاف الحالة النفسية التي يكون عليها من وقفات وخلجات، فيستعمل كلمات تعكس ذلك مثل: شوق شديد، الهوى، اللقاء، الصبر، الحنين وجد الغرام، الوجد، بكينا، لهيب، ريح الصبا، الصبابة، الألم، الدموع، لوعتي، غبتم، الغيبا، لوعتي، العشاق وهي كلمات تدل على الحرقة والتألم من البعد والصد الذي يلاقيه من الآخر، وتعبر أيضا عن الوحشة و الوحدة المفروضة.

ب- حالة الحضور

فيها يستعمل شاعرنا كلمات تحمل في معناها الفرح والغبطة والسعادة المتواصلة، فهو يوظف لذلك كلمات مخصوصة مثل: سألتها، تراني، نادمتها، التقينا، يدار علينا، أعانقه، يعانقني، الشمل، تعرضت ناديت، فزت، رأت، فقالت، ابتسمت، غالطتني و استخونت، رأيت، أسكن. وكلها كلمات تدل على التداني والتعاشق والوصال والتلاقي والحضور والإنفراد بالمحبوب. وما إلى ذلك من دوال الإحساس بالآخر والاجتماع به في حالة حميمية فردية.

تميز معجم الغزل في هذا الديوان بتعلقه في حالة الغياب بذات الشاعر، بأغلبية بائنة مع حضور الآخر. وهذا راجع للحالة الشعورية والوجدية له، باعتباره هو الباحث عنه والمستجدي لقاءه، لذلك كثرت الكلمات التي تصور تعلقه بمحبوبه وشدة صبوته إليه، ويتجلى ذلك في كلمات أخرى متناثرة في قصائده المختلفة منها: (أصبو، دموعي مهراقة، قتلتني، شجني ، نوحي ، بكينا، وجدي ، لوعتي ، عنائي ذلة المشتاق، سهادي، العذاب، ذلة الإعتاق، الهجر، ألم الحجب...) وأيضا هناك كلمات تعبر عن الصد تتعلق بالمحبوب مثل: (جفاك، عزّ الحبيب، لها شجوها، عتاب...) وغيرها مما تم رصدها

[1] عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص ص 162،163

في معجم الغياب، والتي تكرس عبارات الصد و الجفاء. كما ورد في هذا الحقل ما يدل على صفات الجمال التي يتحلى بها المحبوب، من خلال ورودها كما يلي: (العيون السود، جمالك يحمل، القمر، مصونة الحسن المليحة، ظبي، رشيق التثني، فاتن...).

أما في حقل الحضور فالكلمات فيه تعكس حالة من الانسجام، وهذا راجع إلى تعمد الشاعر الاختيار المسبق لها، قاصدا لإبراز صور الفرح والتحام الدال بالمدلول. وبالتالي سلك مسلك العذريين في التغزل بأرق الألفاظ وأعذبها، فنجده يورد هذه الكلمات: (نغتنم ،خدك، أعانقه، يعانقني، أنت بدري، يديك صافية، بتنا، نادمتها، يدار علينا...).

تمتاز كلمات شاعرنا بالرمزية، أو بالأحرى بمجازية المعنى والإيحاء. لأنه يستقي كلماته الغزلية من الشعر العذري الذي يعكس مدى اطلاعه عليه وتأثره به. حيث كان دوما معينا يرده ويستقي منه كلماته للتعبير، لحملها صبغة التعبير الصادق. ولأن جمالية الأسلوب يمكن أن تعني أيضا "مجموع الطاقات الإيحائية في الخطاب الأدبي، وذلك أن الذي يميز هذا الخطاب هو كثافة الإيحاء وتقلص التصريح" [1]، استغله شاعرنا جيدا فصار أداة مهمة لتصوير حقائق طريقه التي تلوح له في حله وترحله، من خلال تنقله بين المراتب والأحوال والمقامات إلى غاية الاقتراب من الله وموقع إبراز مقدرته الشعرية، لذلك نجده يتعمد سلوك طريق الرمز والكناية لتحميل الكلمة دلالاتها الخاصة والعامة، والاصطلاحات التي تواضع عليها الصوفية، لكشف معانيهم لأنفسهم فمنها الحسي والملموس. وشاعرنا يستعير كلماته من العذريين للدلالة على أثر فعل الحب عليه لأن الشعر الصوفي كشف ورؤيا، وهي ميزة تضاف له لأنه يسعى من خلاله إلى خلق أخلاقياته في المسلك، كما يسعى إلى تجسيد فنه، فهو يدرك أنه يجب عليه أن يكون مشرعا لنفسه لتحقيق ذاته في الحب والغزل، وبالتالي يسعى لتجسيد لغة تعكس عاداته وأعرافه وتحيله على ذاته، حيث أنه يسعى لشرح حسه للآخر، بما أنه يصبو إلى مرتبة الإنسان الكامل. وعليه فهو يجمع بين تجربتين عذرية و صوفية، ولكنه يعزلهما عن السياق العادي لهما، أي يمزج العقل مع القلب ومنه يتخلص من عقلية التعالي و الانعزال والعيش في عالم البرزخ.

ترجع رمزية المفردات ومجازيتها الواردة في الديوان، إلى أن معظمها مستقاة من المفردات المستعملة في قاموس الشعراء الغزليين، وغزلهم يعتبر غزلا ماديا بحتا، يقصد إلى تمثيل الحب الإنساني

---

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص ص92،91

(المرأة)، وهو ما استعان بها التلمساني ليجسد وله الإلهي، فهي إذن مفردات محتفظة بدلالتها الواضحة الأولية في الاستعمال اللغوي المعياري، وتخفي ما يقصده على سبيل الرمز والمجاز. فشاعرنا ينهج هذا الدرب لأنه ربما أراد "أن يكون من الناحية الأسلوبية حجابا عن الرمز والثاني أن يعبر عن النفس إذ تختبر بالغواية والشهوة، وتبتلى في مدرج المعرفة بما ينبغي عليها أن تتجاوزه صوب جمال أكثر سموا وكلية وثباتا"[1]. وذلك لخصوصية العلاقة بين الحب الإنساني والحب الإلهي اللذين يتواشجان "وإننا لنتبين الوشيجة المتينة بين الغزل العذري والحب الصوفي، أو قل بين مسلك الشعراء المتعففين ومسلك الزهاد الأتقياء، وذلك لما بين العفة في الحب وبين الزهد من سمات مشتركة وملامح متشابهة، ففي كليهما نزوع إلى الإعلاء والتسامي، وشعور حاد بالتحريم الجنسي ورغبة في تحقيق ضرب من الانسجام والتوافق بين ما يرغب فيه وما يخشى منه، من خلال شعور أخلاقي ينظمه الأنا الأعلى"[2].

فالسياق الصوفي الذي وظفت من أجله تلك المفردات، هو الذي يجعلها تعدل عن أداء وظيفتها الوضعية وتتجاوزها إلى أداء وظيفة رمزية أو مجازية، لأن الدلالة الصوفية التي لا تعدو أن تكون حالة شعورية باطنية وذوقية روحية لا لغة وضعية لها. والأمثلة على ذلك كثيرة فيكفي إذن رفع تلك المفردات وهي عاملة في النص إلى أجواء التصوف لتنحرف دلالاتها من الحب الحسي إلى الحب الروحي، "فالحب هو المجال الوحيد الذي يدع لعظمة الإنسان قدرها من التواضع وبدع لعظمة الله قدرها من السمو والتعالي"[3]. فإذا بالمُحِبِ هو الذات الإنسانية الصوفية، وإذا بالمحبوب هو الذات العلية، وإذا بالمفردات الأخرى تتحول دلالاتها في سياقهما تلقائيا من الشوق الحسي إلى الشوق الغيبي للذات الأخرى، وهذا هو السر الكامن في الطباع البشرية. أي الميل إلى الذات الكلية على سبيل التجاذب الروحي والتعاشق، وإذا بالحنين والهوى والوجد والعذاب، وطلب الوصال واللقاء والبكاء والهجران والصد والوجد، وغيرها من المفردات تتحول دلالتها من الحسي إلى الروحي، ومن الصوري البشري إلى المثالي المقدس.

فوظيفة الكلمات في السياق التي هي فيه على الحقيقة، لا تتغير أيضا في السياق التي هي فيه على المجاز، إلا من حيث الاعتبار. فالشاعر يجعل الحسي روحيا والمدرك المعلوم غيبا، وهو ما يتضح لنا

---

[1] عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص196

[2] المرجع نفسه، ص131

[3] أحمد بهجت، بحار الحب عند الصوفية، مؤسسة المعارف، بيروت، ط 2، 1984م، ص169

في مفردات الحضور.

- ما علاقته بالمحبوبة وأسماءها

رقم البيت/الصفحة	البيـــــــت	الكلمة المختارة
1-31	منعتها الصفات،والأسماء أن ترى دون برقع أسماء	أسماء
38/1	أفي ولهي باسم المليحة تعتب، وتعرض إن وحدتها ثم تغضب	المليحة
72/2	قباب بالعواصم ذات سفح لسلمى دائم الدمع السفوح	سلمى
78/1	وحقك ما الجفون السود أسد ولا سلت بها الهندي هند	هند
85/2	ووجد ما تغيره الليالي، حفظت به عهود هوى سعاد	سعاد
91/2	منازل من سعدى سعيد نزيلها كأن بهاتيك الخيام عقود	سعدى
91/3	إذا ابتسمت ليلى بكى مستهامها، فمنها،ومنه بارق،ورعود	ليلى
195/1	هواك يا نعم لي نعيم فليعذروا فيك أو يلوموا!؟	نعم
233/6	نلثم ترب الأرض إذ قد مشت به سليمى،ولبنى،ولاسليمى،ولا لبنى	سليمى،لبنى
251/1	هذا الحمى بانت خمائل بانه خذ يمنة يا سعد عن كثبانه	سعد
268/1	أيها السائق يبغي دار مي، وعريبا دون ذياك اللوي	مي

يستلهم معظم الشعراء الصوفية نهجهم في التغزل بالمحبوبة من الشعر العذري، ومن شعراءه في تقلباتهم وشكواهم وولههم بها، وغنموا كذلك منهم أسماء محبوبا تهم. لما يتيحه هذا اللون من الشعر من صور حسية دافقة متجلية، لأن الشاعر الصوفي لا يقصد إلى الإبهار اللغوي في حد ذاته، بل إلى التعبير المثل عن الوجد "فالتركيب الغنوصي للمرأة عند الصوفية تدل على أن معرفة الله عندهم قد بدت مشوبة بطابع وجداني عاطفي مشبوب" [1].

على غرار كل الشعراء الصوفية في مجال الحب سلك شاعرنا نفس مسلكهم المعتاد في التغزل بالمحبوبة وذكر اسمها علانية – كما يفعل الشعراء العذريون – مع اختلاف باطني في ماهية المحبوب. حيث أن الحب عندهم "انتهى بهم في القرن الثالث الهجري إلى مذهب جديد على الفكر العربي

[1] عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص153

الروحي، وهو وحدة الوجود، والقائلون بهذه الفكرة يختلفون في تصيرها إلى فريقين: فريق يرى الله روحا ويرى العالم جسما لذلك الروح، فالله هو كل شيء، وفريق يرى جميع الموجودات لا حقيقة لوجودها غير وجود الله، فكل شيء هو الله"[1]، والثاني من هذا القول هو مذهب شاعرنا. فنراه قد أورد اسم محبوبته مختلفا في كل مرحلة من مراحل المقامات حيث وردت أسماء (ليلى سعاد، مي، هند،المليحة، سعد، أسماء، سليمى، لبنى) وهي أسماء رمزية مستعارة لتجسيد الحب الإلهي الغاشي له.

وحجة سلكه هذا الطريق أن الأنثى "تنكشف بوصفها تجسدا للحب الإلهي الذي يحيل إلى تجلي العلو في الصورة الفيزيائية المحسة، وشفرة إستيطيقية توحي بانسجام الروحي والمادي، والمطلق والمقيد في الأشكال المتعينة"[2]، فالأسماء شائعة وتحتفظ بدلالتها الوضعية المتعارف عليها عند الشعراء، لكنها تحمل دلالة أخرى مصاحبة لما تواضع عليه الشعراء من دلالة رمزية ومجازية، ذلك لأن أصل العلاقة الطبيعية تكون بين نفس الجنس، بينما العلاقة الواردة في قصائده فهي علاقة مجازية بين خالق ومخلوق، علاقة تعوض الملموس بالغيبي (المعتقد به) تقصد في منتهاها إلى الوحدة الكلية بينهما، وكذلك لأن الحب الصوفي هو سمو بالحب العذري وتطوير له، إذ هو يتكئ على قوله تعالى: "قُلْ إِنْ كُنْتُمْ تُحِبُّونَ اللهَ فَاتَّبِعونِ يُحْبِبْكُمُ اللهُ"[3].

فالشاعر يحيلنا على مسميات بشرية متغيرة ومبهمة النسب والمكان والزمان، لكن المقصود الثابت هو الذات الإلهية لا غير.

2) حقل الطلل والرحلة وما يدخل في حكمهما

أ – الطلل وما علاقته المكانية

رقم	البيـــــــت	الكلمة المختارة

[1] محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، مكتبة غريب، دط، 1980م، ص209

[2] عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص147

[3] سورة آل عمران، الآية31

البيت/الصفحة		
34/3	عريب الحي قلبي في حماكم نزيل في خيامكم غريب	نزيل، غريب
35/4	أنخ مطاياك دون ربعهم كي لا تطالك الرحال،والنجب	أنخ مطاياك، الرحال
44/16	وتلك آثار لين في قدوهم مرت بها الريح فاهتزت بها العذب	آثار، الريح
74/3	وسارعت إسراع المشوق إلى الحمى بسائر أنواع الوجود المنوع	الحمى
48/1	لولا الحمى،وظباء الحمى عرب ماكان في البارق النجدي لي إرب	البارق النجدي
59/1	قفا بالمطايا بين نجد و شعبه نودي تحيات الغرام صبابه	نجد ،شعبه
63/1	عيون الحيا جودي لتربة أحمد بدمع هتوف،ودقة متصوف!	تربة أحمد
59/2	فبين ربا تلك الربوع منيزل لعلوة ماء الدمع أكثر شربه	الربوع، منيزل علوة
125/3	مالي وللأكوان تهواني،ولي حسن عن الكون الكثيف ،مقدس؟	الأكوان، الكون
69/6	بك يا كعبة الهدى طاف قلبي، وبدا بارق الصفا فسعيت	كعبة،سعيت
80/1	متى زرتم نجدا فإني أراكم يضوع عليكم نفحة من شذا نجد؟	نجد
-83/2	عجبت للترك منه نسبته، كيف اعترى لحظه إلى الهند؟	الترك، الهند
87/1	غزال الحي من أثلاث نجد لوجهك وجهتي،وهواك قصدي	أثلاث نجد، وجهتي
92/1	لولاك يا غايتي،وقصدي ما همت وجدا بربع نجد	غايتي، قصدي، ربع نجد
100/3	من لي بنوق العامرية، لو بخدي تحتذي؟!	نوق العامرية، تحتذي
101/3	قضت عيون مهاة الرمل في دنف أن ليس يبقى عين، و لا أثر	عيون مهاة الرمل، عين ، أثر

ب- الرحلة وما علاقته التنقل والتروح (الزمانية)

رقم البيت/الصفحة	البيــــــت	الكلمة المختارة
183/1	سأل الربع عن ظباء المصلى ما على الربع لو أجاب سؤاله؟!	سأل الربع
194/7	يا حداة العيس مالكم في السرى عاقتكم الظلم؟!	حداة العيس، عاقتكم
233/6	نلثم ترب الأرض إذ قد مشت به سليمى،ولبنى،ولاسليمى،ولا لبنى	نلثم
112/1	وقف الهوى بين العقيق وحاجر، فجرى عقيق الدمع بين محاجري	وقف
219/11	يا كعبة الكرم التي أحصرت في حجي إليها عن طواف المحرم	حجي، طواف
110/4	تريك المهارى،والمهارى صواهل بزاة بدت في كف كسرى،وقيصرا	تريك المهارى
110/3	إذا امتطينا الشدمقيات بدنا، خيبن بهن الأعوجيات ضمرا	امتطينا
92/1	لولاك يا غايتي،وقصدي ما همت وجدا بربع نجد	همت
194/7	يا حداة العيس مالكم في السرى عاقتكم الظلم؟!	عاقتكم الظلم
35/4	أنخ مطاياك دون ربعهم كي لا تطالك الرحال،والنجب	أنخ
184/21	يا عريب الحمى أعذروني،فإني ما تجنبت أرضكم عن ملاله	تجنبت أرضكم
215/1	أرى رسمها أضحى يعوض عن رسمي فما بالهم في الحي يدعونني باسمي؟	أرى
137/10	يا سعد بالعلمين من رمل الحمى ودّ ع حشاك بذلك المستود ع	ودّ ع
234/10	أقمنا نجوب الأرض بالأدمع التي لو أن السحاب الغر يملكه لكنا	نجوب، يملكه
235/2	سافري يا صبا صباحا إليه، واجعلي تربه هدايا المعنى!	سافري

ج – خصائص هذا الحقل

ينقسم حقل الطبيعة في ديوانه إلى قسمين: الأول منه جعلته خاصا بالمفردات الدالة على المكان وما يدل عليه، وقد أورد فيه: نزيل، غريب، الربو ع، منيزل، علوة، نجد ،شعبه... وهي كلمات تدل على المكان أو المجال الذي يتحرك الشاعر ويعيش فيه، وقسم ثان يعتني فيه بالكلمات الدالة على التنقل والحل والترحال، وقد قمت بتصنيفها إلى حقول دلالية تدخل في مجالها لتدل عليها و تميزها مثل:

1-مفردات دالة على مجال مطلق: نجد دلالاتها في المفردات التالية: (الكون، الأكوان...).

2-مفردات دالة على مجال طبيعي: ***مثل ما نجد دلالته في قوله: (نجد، شعبه، الترك، الهند،تربة أحمد ...) وغيرها من المفردات التي تدل كلها على المكان. والقسم الآخر منهما يضم جدولا من المفردات العلاقة فيما بينها هي علاقة التنقل والتروح من مكان إلى آخر، مثل قوله: سرى سحرا والعيس، أنخ مطاياك، قف بالكثيب إذا امتطينا... وغيرها من المفردات الدالة في هذه المجموعة على السفر وشد الرحال.***

3-مفردات دالة على مكان مقدس: ***ونجد فيه الكلمات التالية: طور سيناء، تربة أحمد،كعبة الهدى، بربع نجد،... ونجد الكلمات التالية غايتي، وقصدي ... تدل على التوجه إليها.***

4-مفردات تدل على التنقل بين مختلف الأمكنة: ونجد الكلمات التالية: غايتي، وقصدي، أقمنا بجوب همت، تجنبت أرضكم.....

تبين لنا من القصائد في ديوان عفيف الدين التلمساني، وهي على غرار أغلب القصائد الصوفية عموما - أي أنه لا يشذ عنهم - أن الأمكنة التي يتنقل فيها لا تزيد عن ثلاث أمكنة وما يدخل في حكمها ودلت عليها، وحددت ملامحها في:

أ-مكان غيبي غير مدرك أو متصور: ***وينتقل إليه الشاعر بصفة لا تتاح للغير، باعتباره خصوصية صوفية لا تمنح إلا لصاحب القدم في العرفانية "فيعرج الولي بهمته وبصيرته على براق عمله ورفوف صدقه معراجا معنويا يناله فيه ما يعطاه خواص الهمم من مراتب الولاية والتشريف"[1] لا تتيسر لغيرهم؛ حيث يتنقل من المكان الحسي إلى الغيبي، وهذا يتم بمجاهدات ورياضات تعارف عليها المتصوفة وتدرجوا عليها. بحيث يمكن للصوفي التنقل بين هذه الأمكنة ذهابا وإيابا. ولا يمكن أن يخلو بناء أي قصيدة صوفية من هذه التنقلات، التي تعطيها صيغة الامتياز عن غيرها من القصائد.***

ب- مكان غير معقول وغير متصور: ***و مثال هذا يتجلى في قوله (خفيف):***

---

[1] محي الدين بن عربي الحاتمي، الخيال عالم البرزخ والمثال،جمع وتأليف محمود محمود غراب، دار نضر، ط2 ،1994م، ص69

سافري يا صبا صباحا إليه، اجعلي تربه هدايا المعنى! [1]

ت-مكان معقول محسوس ومتصور: وهو الرحلة والأمكنة المتعاقبة عليه، ويتوقف فيه على الأطلال أو يقرنها بزمن...وذلك في مثل قوله (مديد):

يا حــداة العــيس مــالكــم في السرى عــاقتكم الظلم؟! [2]

ث-مكان محسوس مقدس: وهي أمكنة مقدسة ممكنة لكل المسلمين، ومقدسة بوصفها مهبط الوحي على الرّسول صلى الله عليه وسلم وقبره وبيت الله الحرام، والذي يدل على ركن من أركان الدين وهو ما نجده في قوله (كامل):

يا كعبة الكرم التي أحصرت في حجي إليها عن طواف المحرم [3]

مفردات التنقل بمختلف مظاهرها وبمدلولاتها المكانية والزمانية، تحمل دلالة الرمز والمجاز وكذلك المفردات الحسية لها أيضا دلالة روحية، لأن ما يقوله في قصيدته من مفردات هي وليدة مشاهدة وتلمس من العالم المعيشي والمحيط، فيصور لنا رحلته الحسية و يجسدها استقاء من الرحلة الإنسانية المتعارف عليها، وكل ما يوظفه التلمساني في شعره هو ما يشكل لنا إسقاطا للجميل والراقي من المعاني الروحية المستوحاة من المرجعية الدينية له. وبعضها ما تثاقفت عليها الفرقة في التجربة الصوفية، ومنه يصور لنا الرحلة و ما في حكمها تعبيرا حقيقيا معاشا، والسفر عند الصوفية على أغلبه لا يشد له الرحل.

لذلك جاءت الرحلة الروحية عند عفيف الدين التلمساني في صورتها تتطابق مع الرحلة الحسية ذلك لأن "الشاعر الموصوف بالكمال المثالي، يزج النفس الإنسانية كلها في العمل بإخضاع كل قدرة من قدراتها

---

[1] الديوان، ص235

[2] المصدر نفسه، ص194

[3] المصدر السابق، ص219

للأخرى، وفقا لأهميتها وشرفها النسبيين وهو يبث طابع الوحدة وروحها الذي يمزج، وكذا يدمج (إن جاز التعبير) كل شيء في صاحبه بفعل تلك القوة التركيبية والسحرية التي آثرناها وحدها باسم الخيال"[1] فجاءت مفرداته تجسد بشكل تفاعلي الحقيقة التي تتطلبها الرحلة الحسية، لكن دلالة السياق الصوفي يفرض علينا أن تنزل منزلة الرمز والمجاز، للدلالة على الرحلة الروحية، ولكن تبقى محافظة على وظيفتها في السياق الذي هو حقيقة فيها، وهو نفس وظيفتها في السياق التي هي مجاز فيه، فالتنقل بين مكان وآخر، يكون حسيا كما يمكن أن يكون روحيا، والجامع بينهما هو الإحساس والتصوير أو على سبيل الاعتقاد والظن، الذي ينحصر في الحسي و يتوسع في الروحي.

كما أن في حركة الشاعر بين الذهاب والجيئة من البائن للعين إلى المكان المقدس، نجد حنينا حقيقيا إليه مشتركا مثل حنينه إلى المكان المتخيل، لأن "الحضرة الوجودية إنما هي حضرة الخيال، والوجود المحدث خيال منصوب"[2] فنرى شوقه حد طلب الموت لشد الرحال إليه، وهذه صورة كثيرا ما نجدها في شعر الصوفية، أي توقهم الشديد لشد الرحال إلى الكعبة المقدسة، لأنه مكان ترتاح فيه أنفسهم وهو أيضا متاح لغيرهم، وقد حرص عفيف الدين على تخير مفرداته، لتدل وتصور لنا جميعها المكان والزمان، وهذا المكان يستوحي قدسيته من الذات العلية التي جعلته مكانا مباركا، كما أنها كانت مهبطا للوحي. فصارت بذلك محجا لهم في موسم الحج و العمرة، تشد الرحال المقدسة من أجلهما إليه وهو منتهى التطهر.

وبهذا فقد وردت مفردات هذا الحقل الدالة على المكان المحسوس المقدس مثل: تربة أحمد، كعبة الهدى، بيت، زمزم، ماء النعيم. بالإضافة إلى مواضع

---

[1] جون روبرت بارث اليسوعي، الخيال الرمزي كولريدج والتقليد الرومنسي، ترجمة علي العاكوب، دار الكتب الوطنية، بنغازي دط،1992 م، ص18

[2] محي الدين بن عربي، الخيال عالم البرزخ والمثال، ص17

أخرى مجاورة مثل: العقيق وربع نجد... بالإضافة إلى ترديد بعض المفردات الدالة على الأمن الواردة كثيرا مثل: الحمى وأهل الحمى... وهي كثيرة الورود في قصائده، وهذه المفردات بدورها تحمل دلالة الرمز والإحالة على عالمه الروحاني الخاص به، للدلالة على التشوق الدائم الحنين إلى الذات الإلهية.

يطفو إلينا بعد هذه الدراسة في هذا الحقل، نوعان من الدلالة:

دلالة ظاهرية تتجلى لنا من خلال تصوير الأماكن المقدسة والرحلة، ودلالة روحية عميقة تحمل ظاهرا و ترمز إلى باطن، تتماهى فيها من ظاهرية إلى باطنية رمزية.

فالاختلاف المنشود بصيغ النداء المختلفة البائنة والمحذوفة (صريح،مخفي) في (ليلى، سعد، سلمى...) و(حادي العيس...) و (عريب الحمى، سائق العيس و...) الذي كثيرا ما يبدأ به عفيف الدين التلمساني مطالع قصائده، في موضوع الرحلة، متشوقا ومتألما ومستجديا... ليس في حقيقتها إلا الذات الإلهية الموجودة الخالقة للوجود، أو التجلي الذاتي الموجب لوجود الأشياء واستعداداتها في الحضرة الإلهية ثم الحضرة العينية لها المطلقة المتحكمة في ممكن الوجود وحركته، وإذا بالعيس و المعشوقات و المهارى و... في جمل النداء، ليس في حقيقتها سوى ممكن الوجود، أو ما يعرف عند الصوفية الفيض الذي يبينه التهانوي قائلا :"ما يفيده التجلي الإلهي، فإن ذلك التجلي هيولاني الوصف، وإنما يتعين ويتقيد بحسب المتجلي؛ فإن كان المتجلي له عينا ثابتة، غير موجودة يكون هذا التجلي بالنسبة له تجليا وجوديا، فيفيد الوجود، وإن كان المتجلي له موجودا خارجيا كالصورة المسواة، يكون التجلي بالنسبة إليه بالصفات ويفيد الصفة غير الوجود كصفة الحياة ونحوها"[1].

---

[1] التهانوي ،كشاف اصطلاحات الفنون ، طبعة القاهرة، 1963م، ص1127

3) حقل الخمرة و ما يدخل في حكمها

أ- ما علاقته بالمدامة

رقم البيت/الصفحة	البيـــــــت	الكلمة المختارة
31/10	لا تفتك بالكأس التي من لماها هي فيها تنافس الندماء	الكأس
32/12	إنما يشرب التي تشرب العقل ندامى هم لها أكفاء	يشرب، تشرب، ندامى
36/2	خمرتها من دمي،وعاصرها ذاتي،ومن أدمعي لها الحبب	خمرتها من دمي
32/13	أسكروها بهم كما أسكرتهم في ابتداء بها فثم الوفاء	أسكروها،أسكرتهم
36/11	وأشرب الراح حين أشربها، صرفا، وأصحو بها فما السبب؟	أشرب الراح، صرفا، أصحو
37/6	حلت لنا الخمر من لوا حظها، فليرحم الخمر بعد و العنب!	الخمر، العنب
37/10	سقوا فلم يسكروا،وكم فئة أسكرهم عطرها وما شربوا!	عطرها
38/5	فها أنا و الساقي يناول كأسها، فأشرب صوفا،أو يغني فأطرب	الساقي،كأسها،صوفا
39/8	بنت كرم زفت لكل كريم ما على نفسه النفيسة صعب	بنت كرم
41/5	إذا سكر العشاق كنت نديمهم، وأنت لهم ساق،وأنت لهم شرب	سكر،نديمهم، ساق،شرب
42/3	إذا تجلى كأس ساقيكم كنت أول من يشرب	كأس ساقيكم، أول من يشرب
49/14	صحا السكارى وسكري فيك دام أما للسكر لا سبب يروى ولا نسب	صحا السكارى،سكري
50/11	فطف بحاناتهم عسى قبس من بعض كاساتهم بلا لهب	حاناتهم،كاساتهم
51/12	تصرف من صرفها همومك أو تصبح بالقوم ملحق النسب	صرفها
52/2	وفي راحة الساقي من الراح كوكب مضيء،وثغر كالبروق شنيب!	راحة الساقي، الراح
53/4	جار عليه الخمّار حتّى أتلفه والخمار صعب	الخمار

ب- ما علاقته بالشرب و السكر

رقم	البيـــــــت	الكلمة المختارة

		البيت/الصفحة
أشرب، الراح، صرفا، أصحو	وأشرب الراح حين أشربها، صرفا،وأصحو بها فما السبب؟!	36/11
الساقي،كأسها،صوفا	فها أنا و الساقي يناول كأسها، فأشرب صوفا،أو يغنى فأطرب	38/5
كأس ساقيكم، أول من يشرب	إذا تجلى كأس ساقيكم كنت أول من يشرب	42/3
اسقني، صافية	قم فاسقني من يديك صافية خدك يكسو شعاعها اللهبا	56/1
هم لها أكفاء	إنما يشرب التي تشرب العقـــــــل ندامى هم لها أكفاء	32/2
أدمنت، شرب	فإن ذبلت أجفانها وهي نرجس فمن طول ما أدمنت فيهن من شرب	61/13
ملت سكرا	وملت سكرا ،ولم لا، ومنك كان شربي	62/10
سقاني، خصني	وقد سقاني حبيبي، وخصني دون صحبي	62/11
ناولتني، قديمة، عصر، عصّار	وناولتني كؤوسا من مدامتها قديمة لم تكن في عصر عصّار	107/5
كؤوسها،شربنا، حانها	وعشقنا كؤوسها فشربنا، وطربنا في حانها المأنوس	126/9
برق الكأس،تطرد الهما	تناوح برق الكأس، والثغر، فارتشف مدامتين من كأسيهما تطرد الهما	212/21
خمرة المعفى، المتره سكرها	و بخمرة المعفى المتره سكرها من كل طافحة الحباب إلى الفم	219/3

ج – خصائص هذا الحقل

نميز في كلام التلمساني الشعري "فطنته، وسليقته اللغوية، وخبرته الاجتماعية بما ينبغي أن يقال"[1] وعلى هذا نميز مجموعتين مترابطين من مفردات هذا الحقل: جدول لمفردات مصدرية تخص الخمرة و ما في حكمها مثل: الخمر والمدام والعقار والكرم وأوراقها والعنب والراح و بنت الكرم... ومفردات مصاحبة تخص أماكن تواجدها مثل: الكؤوس والحان وغيرها. ومفردات أخرى مصاحبة

[1] شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، أصدقاء الكتاب، القاهرة، 1999م، ص25

تصفها مثل: المزج والصرف والصفاء والقدم. ومفردات أخرى مصاحبة تخص المعاقرين والنادلين مثل: الخمار و الساقي والمدير و النديم.

ومفردات تصور وتدل على الشرب والسكر وما يدل عليهما مثل: الشرب والمعاقرة و السقي ودوران الكأس والارتواء...مثل: السكر والانتشاء والغيبة والخلاعة والمجون والنواح غيرها. و بذلك يكون العمل على ترتيب مفردات هذا المعجم ترتيبا تدريجيا بدايته: الخمرة فالشرب فالسكر فالعربدة والخلاعة.

على غرار الشعراء المتصوفة تترابط المفردات الدالة على الخمرة وأعراضها مع معجم الطبيعة والطلل والغزل وما يدخل في حكمهم، ترابطا وثيقا أو تفاعليا، وذلك لأن التلمساني بتغزله في المحبوب حنينا وتشوقاً إليه ووجدا فإنه يستعمل مفردات غزلية، وعندما يتكلم عن نشوة الحب، فإنه يستعمل مفردات خمرية. ولما كان الحديث في استذكار المحبوبة لا يخلو من الحديث عن المحبة مما أنتج نوعا من التداخل بين المعجم الغزلي و المعجم الخمري.

القصائد الغزلية التي مفرداتها تسود فيها مفردات غرامية، وهي مفردات تصور في أغلبها علاقة الشوق و الحنين الدؤوب إلى المحبوب والسعي إلى رؤيته، تقوم على مبدأ الغياب، وهي بتلك المفردات التي تصور سعي التلمساني إلى الشعور بتحقيق المحبة من طرف المحبوب، والقصائد التي تجسد علاقة حضور هي قصائد يغلب على سوادها مفردات الخمرة أو ما يدل عليها باعتبارها تدل على اللقاء والمنادمة والاختلاء.

مظاهر التداخل والتكامل بين الحقل الغزلي والحقل الخمري، مثل قول التلمساني في ما ثقفناه من الديوان حيث يأتي في قصيدته البائية الغزلية مفردات خمرية مثل قوله (طويل):

وقيدت أشواقي بإطلاق صبوة   إليها صـــبابات المحبـــين تنسب
فها أنا والساقي يناول كأسها،   فأشرب صوفا، أو يغنى فأطرب[1]

وغيرها مما اقترنت فيه المفردات الغزلية بالمفردات الخمرية، ولكن الخمرية منها هي المهيمنة، لأن الحال فيها هي حال حضور لا غياب.

مفردات الحقل الخمري يغلب عليه طابع الرمز والمجاز، فيترل السكر مترلة الإشارة والمجاز، لا

[1] الديوان، ص 38

منزلة الحقيقة. باعتبار الوازع الديني فيورد لها قرائن لفظية وصور تجسيدية في مختلف قصائد ديوانه، الدالة على منزلتها الإشارية والرمزية، مثل قوله (خفيف):

إنما يشرب التي تشرب العقـــــــــــــــــــــلَ ندامى هم لها أكفاءُ[1]

وغيرها من الصفات الدالة على أن المقصود هي الخمرة الصوفية وليست بالخمرة البشرية، بل هي المحبة الإلهية.

يستغل التلمساني أوجه الشبه الكبيرة في الحال بين الخمرة وما يقابلها عنده من التقارب والتشابه في الأحوال، وإن كان طبعا يسير على منهج الصوفية السابقين، الذين يعرفون عندهم السكر بوصفه من الظواهر الروحية العالية، فلذلك "اهتم الصوفية بالتمييز بين السكر والغيبة والغشية، وكشفوا عن آفاق تدريجية ثلاثة تشمل الذوق والسكر والصحو، وقد أضافوا إلى هذا التمييز بين الأحوال التي قد يلتبس بعضها ببعض، تمييزا آخر بين صحوين، صحو يسبق السكر وصحو يليه،كما حللوا العلاقة بين السكر و الشهود المباغت للجمال المطلق متجليا في الأعيان والحيرة في المشاهدة والدهشة التي تعتري الصوفي إذا ما سكر بهذه الخمرة الإلهية"[2]. حيث درج على إيراد اصطلاحاتهم وألفاظهم ويستقي صور معاني الخمرة ويكثر من مفردة السكر، الذي هو ضد الصحو قاصدا تغييب الموجودات والأشياء عنه بإرادته. ويورد دلالات الغشية قصد بعث الطرب وطلب اللذة، التي هي أقوى من الغيبة لأنها أتم منها.

الخمرة في قصائد عفيف الدين التلمساني الصوفية تدل دلالة مجازية، لتحقيق رابطة الشبه بين الدلالتين: الحقيقية والمجازية، فيورد لنا مراتبها وصفاتها التي هي بالطبع مراتب صوفية.

1- فالذوق: **وهو أول التجليات النورانية على قلب الذائق ونجد صورة ذلك في قوله (الطويل):**

تناوح برق الكأس، والثغر،فارتشف مدامين من كأسيهما تطرد الهمَّا[3]

2- الشرب: **عبارة عن توالي التجليات النورانية العرفانية على قلب الواصل العارف عن قرب فيقول عنه (طويل):**

وذب طربا،واشرب، وطب،ثم غب فما نعيمك إلا سكرة في هوى نُعم[4]

---

[1] المصدر نفسه، ص32

[2] عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص342

[3] الديوان، ص212

[4] المصدر نفسه، ص215

3-السكر: **وكله غيبة ومحو للغير وسلب حال للسوية، أوهو ما يفيد محو الحدث الذي ينشأ عن مشاهدة الجمال القديم ونورانيته و"السكر غيبة بوارد قوي، والسكر زيادة على الغيبة من وجه"[1]. ويحس فيه التلمساني بنشوة عالية وسعادة غامرة، وهي حالة يقاربها الصوفية عادة بنشوة السكر كقوله (سريع):**

وحـــبذا الكـــأس التي لـــم تزل   تصرفني بالسكر حتى أغيبُ[2]

4 -العربدة: **في مثل قوله (طويل):**

عجبت لكأس قد صحوت بشربها،   بها أبدا مسكري علي يعربدُ[3]

فالعربدة هي مرحلة متقدمة من السكر ومعناها عنده تتجلى في قمة الصحو، باعتباره في حال المشاهدة، وهي تختلف كليا على العربدة الناشئة عن الخمرة المعروفة فـ"من صفا سره لم يتكدر عليه الشرب، ومن صار الشراب له غذاء لم يصبر عنه ولم يبق دونه"[4].

5-الشطح: **حده الصوفية بـ"عبارة مستغربة في وصف وجد فاض بقوته وهاج بشدة غليانه وغلبته، والشطح لفظة مأخوذة من الحركة، لأنها حركة أسرار الواجدين إذا قوي وجدهم فعبروا عن وجدهم ذلك بعبارة يستغربها سامعها"[5]. وهو عند التلمساني إقراره بوحدة الشهود.**

وظف التلمساني أيضا وسائل الشرب فاستعمل مفردة الكأس للدلالة على المقدار الذي استهلكه وهي تدل على مقدار التجليات النورانية، ومدى قدرته على تحمل رؤيتها في قوله، وتجلي نورها أمامه يفيض على قلبه وعقله، وهي ما يجتهد في سلوكه للتأكيد على صفاءها ونقاوتها مما يتعارف عليه في الخمرة البشرية، وذلك لأنها تكسب صفتها ونورانيتها من القدم وهو ما نجده في قوله (سريع):

وحـــبذا بالكـــأس التي لم تـــزل   تصرفـــني بالسكر حتى أغيبُ[6]

تتحول دلالة مفردات هذا الحقل التي يصور لنا فيها التلمساني في مختلف قصائد ديوانه المراتب التي وصل إليها إلى دلالات مجازية، لأنها تحمل صفة الصوفية الذين "يعبرون بذلك عما يجدونه من ثمرات التجلي ونتائج الكشوف وبوادر الواردات، وأول ذلك الذوق ثم الشرب ثم الري، فصفاء معاملاتهم يوجب لهم ذوق المعاني"[7] لتطابق دلالة الخمرة الصوفية مع الخمر الطبيعية، وما تشتركان في

---

[1] القشيري عبد الكريم بن هوازن، الرسالة القشيرية في علم التصوف، تحقيق معروف مصطفى زريتي، المكتبة العصرية، ط1 2001م، ص71

[2] الديوان، ص65

[3] المصدر نفسه، ص77

[4] القشيري عبد الكريم بن هوازن، الرسالة القشيرية في علم التصوف، ص73

[5] عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص348

[6] الديوان، ص65

[7] القشيري عبد الكريم بن هوازن، الرسالة القشيرية في علم التصوف، ص65

الصفات وينجر عليهما من أفعال، حد التطابق التام والالتباس، حيث دوال مفرداته مثل: الارتشاف والشرب والسكر والعربدة والمعاقرة، ومن أماكن تواجدها بأهلها الذين هم الساقي والمدير والندامى والكأس، ومن أسماء صريحة وكناية مثل: خمر، مدام، وراح، وبنت كرم، العنب...، وما جاء دالا عليها في سياق أشعاره. حيث لا نستطيع التفريق بين الدلالتين الحقيقية والمجازية إلا بما يتيسر لنا فيه من القدرة على التأويل، ذلك لأن هذه المفردات وما ينجر عنها من مفاهيم متطابقة سواء مجازا وحقيقة ماثلة.

فهمنا للخطاب الصوفي المرسل لنا في هذا الديوان، يسهل أكثر إذا قاربناه بفهم وتصور متجسد في مفردات الخمرة الطبيعية وتأثيراتها، وهو ما لجأ إليه التلمساني قاصدا الاستعانة بألفاظها وعلاماتها. وما ينجر عن تناولها حد السكر و العربدة والشطح بالعمل على الإسقاط المباشر مع ما يقصده، مع مراعاة الفروق البائنة والشديدة في المرجعية لهما لأن "كؤوس القرب تبدو من الغيب ولا تدار إلا على أسرار معتقة وأرواح عن رق الأشياء المحررة"[1] ولما يختلفان فيه من جهة الحل و التحريم والسكر في الملموس، حيث يغيب العقل وتخمد الروح، والسكر يحدث عند الصوفية حيث ترتفع النفس من الملموس إلى الغيب.

4) حقل المراتب الصوفية وعلاماتها و ما يدخل في حكمها

أ- ما علاقته بالمقامات والأحوال

رقم البيت/الصفحة	البيـــــــت	الكلمة المختارة
31/5	نحن قوم متنا–وذلك فرض– في هواها فلييأس الأحياء	فرض
32/1	شهدت نفسك فينا وهي واحدة كثيرة ذات أوصاف وأسماء	الشهود
32/2	ونحن فيك شهدنا بعد كثرتنا عينا بها اتحد المرئي، و الرائي	الإتحاد
32/3	باطن في الشهود العين واحده، وظاهر لامتيازات الإبداء	باطن ،ظاهر
32/5	أنت الملقن سري ما أفوه به، وأنت نطقي،والمصغي،لنجواي	أنت الملقن،أنت نطقي
34/7	و بي من لا أسميه حياء بحكم حضور فهو الرقيب	حضور،الرقيب
37/11	دعوا إلى باب علوة كرما ، وجهها بالجمال محتجب	باب علوة

[1] المصدر نفسه، ص73

39/5	ملأ الكون حسنه فلهذا كل صب إلى معانيه يصبو	صب
40/6	تدور على بعد من المركز الذي به أنتم إذ كان شخصكم القطب	المركز، القطب
41/6	وإن زمزم الحادي ،وما له صبابة، فليس لهم قصد سواك،ولا إرب	زمزم ،قصد
42/2	أصبحت عبدا راضيا بالذي ترضون لا أرجو ولا أرهب	عبدا راضيا،لا أرهب
48/7	و بي لذي الحلة الفيحاء غصن نقا يهفو،فيجذبه خفق فينجذب	غصن
49/13	يا بدر تم محاقي في زيادته ما إن تنجلي عن أفقك السحب	محاقي،أفقك
49/16	وكلما لا ح يا عين وميض سنا تهمي وإن هب يا قلبي صبا تجب	وميض سنا
50/3	شاهدوا مطلق الجمال بلا رقيب غيرية ولا حجب	المشاهدة،حجب

ب- خصائص هذا الحقل

تتميز دلالة كلمات هذا المعجم في معظمها حول المقامات الصوفية المتفاوتة في الرتب والمنالة بالعبادة والمجاهدة والاكتساب، بالتقلب في مختلف الأحوال الصوفية وحاملة لصور حالاته التعبدية، لذلك جاءت مفعمة بالمعاني اللامتناهية التي تجمع المعرفة باللامعرفة، والتي تكتسب شرعيتها الدلالية من الجانب الباطني للمتصوف المريد، ومن القرآن الكريم بمواعظه. فحاول فيها شاعرنا الجمع بين الإرادة في بلوغ المنتهى وإظهار تجليات ما اكتسبه من رياضاته وانقطاعاته العمدية على قلبه، فاستغل مفرداته التي هي إنعاس تام لمقامات مجا هداته التي هي في ذكراها مقام وكسب وأعلاها مقام (الفقر) الذي هو أعلى الجواهر السبعة. ويستند في تعريفه من القرآن الكريم إلى قوله تعالى: "والله الغَنِيُ وأَنْتُمُ الْفُقَراءُ"[1]. والذي يعني عندهم "ومن تمكن منها صار أغنى الخلق بالله عن كل شيء، لا يبالي جميع الخلق أحبوه أم أبغضوه أم أقبلوا عليه أم أدبروا عنه لكمال غناه بالله تعالى"[2].

كل مفردة من مفردات هذا المعجم تمثل مقاما أو حالا، والمقام عند الصوفية هو قيام العبد بين يدي الله فيما يقام فيه من العبادات والمجاهدات والرياضات والانقطاع. والمفردات الدالة على المقامات تخدم بعضها البعض بحيث هي مفردات. فحقل المقامات قائم على أساس علاقات تكاملية، وذلك لأن الشاعر وبغض النظر عن ترتيب القصائد في الديوان، فنصوصه الشعرية التي تعنى بالمقامات وما يجب

[1] سورة محمد، الآية 39

[2] أيمن حمدي، قاموس المصطلح الصوفي، دار أنباء للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 2000 م، ص50

على المريد أن يلتزم به وما يتطلبه ليمضي في السلوك لا يمكن له أن يتم إلا أن يقوم على اكتساب مقام دون آخر. أي لا يمكن الاستغناء عن مقام مقابل آخر أو تجاوزه، وذلك لطبيعة السلوك الصوفي ومعتقداته لبلوغ المنتهى، وبالتالي لا قيام لجميع المقامات من دون أحدها. كما أنها جميعا لا تقوم إلا بالذكر، الذي هو اشتغال الصوفي بذكر الله سبحانه وتعالى عمن سواه، وبذلك فإن العلاقة بينها جميعا هي علاقة تكاملية لا ينبغي للراغب في البلوغ إلا أن يمر بها، ولا يجوز له أن يقوم بتجاوز مقام دون آخر.

مفردات المراتب الصوفية التي أوردها عفيف الدين التلمساني في ديوانه، توحي وتدل بأكملها على تجسيد دلالة تدرج الذات الصوفية لشاعرنا، في الانتقال من الملموس إلى المحسوس ثم إلى الغيب. ذلك لأنه في قيامه باستيعاب تلك المقامات بمراتبها المتتالية، يهدف إلى شيء واحد هو الوحدة المطلقة مع الذات الإلهية، ولذلك كان من خاصيات هذه المقامات الخفاء ثم التجلي، فالإخفاء في تصويره للمقام أولا ثم المجاهدة الحثيثة إلى السعي إليه، والتجلي هو التمكن من الجواهر السبعة[1].

يتبين لنا من المراتب والمقامات الصوفية التي أوردها التلمساني، أنه يطرحها علينا طرحا مكنونا فيها سبيل تحقيقها والاستمتاع بكل حالة فيها وبقاء اللذة والشوق الدائم والحنين له.

وتتميز مفردات الأحوال في هذا الحقل، بغلبة الأفعال أو الصفات، حيث تجمع بينها علاقة لا إرادية، أو علاقة هيولية بخلاف المفردات في حقل المقامات التي هي مجاهدة ورياضة. فالأحوال "ما يحل بالقلب أو تحل به القلوب: من صفاء الأذكار"[2]. فهي نوازل تنزل على قلب الصوفي نزولا وهبيا، لا كسبيا أو إراديا.

فالصوفي في حال المحبة لا يحب حين يحب بإرادته، إذ المحبة عند الصوفية هبة ومنة، يودعها الله في قلب المتقرب إليه بالنوافل، وهو ما يسمى عندهم بالاجتباء الذي "هو جذب الله تعالى للعبد إلى الحضرة المقدسة، بحكم الفضل والجود والعناية بلا تقدم سبب من العبد، والمجتبى يسمى محبوبا ومصطفى ومرادا ومعتنى به"[3].

وفي حال المشاهدة يعيش حالة من الوصل بين رؤية العيان، ورؤية القلب، والمشاهدة "حال رفيعة وهي من لوائح زيادات حقائق اليقين"[4] الإيمان وتكون على ثلاثة أوجه، مشاهدة قلوب العارفين التي

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص52

[2] السراج الطوسي أبو نصر، اللمع في التصوف، حققه وقدم له وخرّج أحاديثه طه عبد الباقي سرور، عبد الحليم محمود دار الكتب الحديثة،مصر،د ط، 1960م، ص66

[3] أيمن حمدي، قاموس المصطلح الصوفي، ص50

[4] السراج الطوسي، اللمع في التصوف، ص101

شاهدت الله مشاهدة تثبيت، فمشاهدوه بكل شيء، وشاهدوا كل الكائنات به"

مفردات الأحوال في حقل التلمساني محلها القلب وهي حالة غير دائمة لأن "الحال نازلة تنزل بالقلوب فلا تدوم، وقد قيل، أيضا: إن الحال هو الذكر الخفي"[1]، لذلك سمي القلب قلبا لأنه في تقلب دائم متطور من حال إلى حال غير مستقر على حال. والأحوال عند الصوفية معان ترد على القلب، من غير تعمد منهم ولا اجتلاب ولا اكتساب.

وقد وردت كل الأحوال في أشعار التلمساني التي هي المراقبة، القرب، المحبة، الخوف، الرجاء الشوق، الأنس، الطمأنينة، المشاهدة، اليقين. ومرت على قلبه السالك والمريد في لمح من البصر، وجعلته يتقلب بين سعادة وحزن، ويتحول من حال خوف إلى طمأنينة، ومن حزن إلى حال طرب، ومن حال أنس إلى حال وحشة، فهي متبدلة لا تثبت بالمرة عنده. كما لو أنها ما حلت بقلبه الشاعر ولا نزلت به، فجاءت مفردات الأحوال في جملتها تجسد معاناته لبلوغ هدفه، وتبرز التعاقب الذي يعتريه. لذلك التلمساني عندما يكون في حال الغيبة نجده يستعيض بمفردات: الشوق والوجد والحزن، ويتألم للبعد عن المحبوب. ولما يكون في حالة الحضور أي لا وجود غيره مع الذات الإلهية، فيستعمل المفردات الدالة على الأنس والطمأنينة والفرح والوصل واللقاء والعشق و الفناء والانقطاع التام... فيوظف مفردات السكر فيرتشف ويشرب وينتشي ويعربد، وهذا راجع لتجلي النور الإلهي له. فيرى ويشاهد الجمال لوحده، فتحدث الوحدة معه لكن هذه الحالة بدورها غير نهائية، لأن شاعرنا بعدها يعود إلى الطبيعة البشرية أو العالم الحسي الموجود.

استعمل عفيف الدين التلمساني في تعبيره عن الأحوال التي يتقلب فيها، مفردات تحمل الكثير من الدلالات العاطفية الغزلية وما يدور في حقلها، وهو ما وجدناه في ديوانه بحيث تدل على ذلك بكثرة بائنة. وهي على سبيل الذكر لا الحصر: الهوى، والوجد، والشوق، والدمع، والقرب، والبعد، والوصال وغيرها من الألفاظ المتداولة المتعارفة عند أصحاب الحب الإنسي. فنجد شاعرنا يستعملها ويستعيرها للتعبير عن حبه الروحاني الغيبي غير المعروف لكافة الناس، "لأن طبيعة المنهج المعرفي عند الصوفية، هو الذي يحدد مادة المعرفة ويعين هويتها"[2]. بحيث نرى أنه يوردها كاملة تامة بمعانيها اللغوية، ليدل بها على مقامة حالته الصوفية العالية فيما توصل إليه من درجات السمو في الحب الإلهي، وهذا اللجوء القسري لهذه المفردات الدالة على الحب والوله والوجد لعدم وجود لغة خاصة بالصوفية، ولعدم وجود ألفاظ أكبر وأشمل منها. وكذلك لما يتشابه فيه من قرب الحبين، وإن كان هذا الحب الذي

---

[1] المصدر نفسه، ص66

[2] أمين عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، عالم الكتب الحديث، عمان الأردن، ط1، 2008م، ص73

يتكلم عنه التلمساني هو إسقاط لحب روحي غير صوري وغيبي على حب إنسي حسّي متصور ومعاش، بحيث يصور لنا الغيبي في شاكلة الحقيقي وذلك لضرورة نفسية عارمة تفرض نفسها عليه في سياق شعري بدلالات لفظية تدل عليه، فتنزاح فيه دلالة اللغة العاطفية الحسية إلى الدلالة الصوفية، وينزاح السياق فيه من مقام الحقيقة إلى مقام الإشارة، ويحمل على المجاز.

يستعمل العفيف التلمساني مفردات تتفاوت وتتلاءم حسب الدرجة التي يرتقي لها، وخاصة عندما يتم اللقاء مع المحبوب. فنجده يتعمد إلى مفردات مختارة بعناية فائقة للدلالة على حال الارتفاع والرقي في المراتب السابقة. وذلك مثل: الجمع والفناء، والصحو من السكر، وصحو الصحو. وذلك راجع إلى زوال الحجب و تجلي الحقيقة الإلهية، وبالتالي يتم اللقاء والحضور. فيعمد إلى توظيف مصطلحات تدل عليها أكثر دلالة تعكس حال الوجد الأعلى الراقي، وكلها اصطلاحات متشابهة في الدلالة على نهاية التجربة الصوفية وعلى بلوغ ذروة النشوة، والتي تستلزم بطبيعة الحال الإفاقة من هذه الحالة والرجوع إلى الطبيعة الإنسانية.

ندرك الآن أن عفيف الدين التلمساني، ومن خلال مفردات حقوله الدالة على المقامات والأحوال أنها تحمل صفة الحقيقة. وما اصطلح الصوفية كلهم على دلالتها الوضعية، وألفت منها معاجمهم الصوفية فهو لم يحد عنهم، بحيث أن ألفاظهم في مجملها هي قرائن عن معان غيبية. فلم ترد له مفردات خاصة به. وبالتالي حافظ على أسلوبية تشكل القصيدة الصوفية، واتفق معهم في أن الألفاظ الواردة لها معان مجازية ورمزية متعارف عليها فيما بينهم، لا يحتويه ظاهرها وحدها المتعارف عليه عند العامة. لأن النص الشعري هو مجال رحب متوفر لكل مبدع لإفراغ شحنة من الأحاسيس في قوالب لفظية مجردة.

5) حقل مظاهرالطبيعة وما يدخل في حكمها

رقم البيت/الصفحة	البيـــــــت	الكلمة المختارة
139/1	أنا منكم في روضة،وربيع أدمت أشهد،حسنكم بجميعي	روضة،ربيع
146/2	ما ترى الكون قد تمايل سكرا، ونسيم الرياض يعبق عرفا	الكون،نسيم الرياض
150/9	يا قلب، دع عشق الزهور إذا ما رأيت القرط،وهو على الخدود معلق	الزهور
158/9	في رياض تبسمت عن أقاح، سرقته من أنجم الأفاق	أقاح،أنجم الأفاق
158/10	وسقته الندى على النرجس الغض لدمع الدلال في الآفاق	الندى،النرجس

166/9	حجبت وشمس الخد لم تحتجب به فوا عجبا والظل فيه ظليل	الشمس، الظل ظليل
166/13	ديار إذا ما أظلم الجو أطلعت بدورا على جنح الظلام تصول	الجو،بدورا،الظلام
172/1	بعيشكما هل في السماء شمول أم البان سكرا من هواه يميل	السماء
172/6	ومعنى به ظل ظليل لعاشق، وما من هجير الهجر فيه مقيل	هجير الهجر
173/3	ويلوح في الشفق أحمرا ر كلما أصفر الأصيل	الشفق،الأصيل
173/4	والروض أضحكه الحيا والطير من طرب يقول	الروض، الطير
173/10	يا نازلين بمنزل ظل الأراك به ظليل	الأراك ظليل
174/1	رق النسيم، ورقت الجريال، فتشابها ،فكلاهما سلسال	النسيم
174/2	فتلق كأسك باليمين، فقد سرت ريح على الريح الشمول شمال	الريح،شمال

خصائص حقل الطبيعة

يتميز حقل الطبيعة وما يدور في حكمه عند عفيف الدين التلمساني، بأنه متنوع حسب المكان. حيث نجد أنه يستعين بمختلف مظاهر الطبيعة الموجودة أمامه ويستغلها في شعره.

لعل اختلاف شعر الطبيعة لدى الصوفية عن الشعر التقليدي المورورث، يرجع إلى تغير الرؤية في الموجودات ودلائلها لديهم فــ" لقد أهاب المتصوفة كما فعلوا بشعر الغزل الذي تحول لديهم إلى مكافئ رمزي لأسرار غنوصية تدور على الحكمة المقدسة والتجلي الإلهي في الصور، والتضايف بين الفعل والانفعال، بنسق رمزي أشرب الكون تصورا لواحدية الوجود، سواء في شكلها الميتافيزيقي المجرد، أو في مظهرها الوجداني المتدفق بالصور و المجازات"[1].

فجاءت مفردات حقله وما يدل عليها تحمل دلالات الجمود والحياة، لكنها تدل على تفاعل عظيم بين الفاعل الذي هو الذات الإلهية، والمنفعل الذي هو الشاعر، لكن جاءت بصياغة ممزوجة بالحب والعشق الإلهي. لأن الطبيعة عنده هي الذات الإلهية[2]، فجاءت المفردات التالية:

[1] عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص289

[2] ينظر عبد المنعم حفني، الموسوعة الصوفية أعلام التصوف والمنكرين عليه والطرق الصوفية،دار الرشاد ،ط1،1992م، ص85

حقل مفردات ألفاظ تدل على الطبيعة الجامدة مثل: السماء، المطر، ربع ، الرياض ، الأقاحي الزهر ثمرات، الأرض، النرجس، الربيع...

وهي ألفاظ كثيرة الورود في الشعر العربي، لكنها هنا تحمل دلالات رمزية عميقة، وهو ما نجد تفسيره الواضح عند الصوفية بــ"علم الالتحام والنكاح، ومنه حسي ومعنوي إلهي، وأما التوالد والتناسل في الطبيعة، فإن السماء إذا أمطرت الماء، وقبلت الأرض وربت، وهو حملها، فأنبتت من كل زوج بهيج"[1]. أي أن مظاهر الطبيعة تحمل آثارا واضحة لخلفية ثقافية يونانية، وجذورا هندية أو ما يسمى بالمدرسة الأيونية.

حقل مفردات تدل على الطبيعة والزمن في نفس الوقت مثل: الشمس، القمر، الليل ، البدر... وقد وردت بشكل متميز، وتدل على قيمة الوقت عند الصوفية.

لنفهم المفردة والكلمة الصوفية، يتطلب ذلك منا جهدا كبيرا لنفصل ونفرق بين المفهوم والمصطلح والمعنى والدلالة واشتقاقاتها في معناها اللفظي والمجازي، وإلى منهجية خاصة للاقتراب منها، وتقييد معناها ومحاولة تفسيرها، لتوضيح كنهها الصوفي الذي تتسم وتوصف به.

فتوجب علينا لتحديد الحقول الدلالية أن نضع ديوان عفيف الدين التلمساني الذي بين أيدينا في إطار سياقه الصوفي، ووجب علينا القيام بإعادة محورته، وإعادة كشف الانزياحات لمجموع مفرداته وسياقات ورودها، من خلال محاولتنا إعادة تمييزها حسب دلالاتها بين الغزلية والطللية، والرحلية والطبيعية و الخمرية، قاصدين بذلك التموضع في لب النص الشعري الصوفي، لفهم مقصدية الشاعر بشكل جيد. باعتبار أن الشعراء الصوفية يتبعون مسلكا يتعارفون ويتفقون عليه، مستغلين التشابه البائن في المفردات المستغلة لديهم في إيراد معظم قصائدهم، والتي تحمل معاني لها دلالات روحية غيبية، متجسدة في قصائد روحية حسية. فعملنا على إعادة تأويلها من معناها الحسي إلى معناها الروحي الغيبي. وكما أننا لا ننفي أن هناك كلمات واردة في الديوان تحتفظ بدلالاتها الحقيقية في النص، يستعملها الشاعر للدلالة على معان حسية صريحة ومعقولة لدى المتلقي. يبقى جانب الفرق في التقدير والتأويل إلى الحقل الدلالي الذي تنتمي إليه المفردة وتصنيفها، من خلال كشف الغطاء عن معناها الحقيقي والمجازي.

عملنا على هذه الطريقة تأكيدا على أهمية الدراسة الأسلوبية من خلال طريقتها في الاعتناء بهذا الشكل من الدراسة، لإيضاح وتفسير أهم النتائج والحقائق التي سعينا جاهدين لإظهارها ومحاولة الإلمام بها. لأن "فكرة الصورة الأدبية تغنى كثيرا إذا ارتبطت بفكرة "الحقول الدلالية" التي يتحدث عنها

---

[1] عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص272

علماء الدلالة أو"*السيمانطيقا*" من العلوم اللغوية، ومؤداها أن هناك ارتباطات معنوية تلتقي عندها مجموعات من الكلمات"[1]. وتأكيدا كذلك على أهمية اللغة من خلال الاستخدام الأمثل لها، لأن اكتسابها تعد ملكة في اللسان، وتعد حظوة كبيرة لأي شاعر مبدع تتكون له عبر زمن من الدربة والمران المتواصلين، نتيجة تتبع ما اعتادت عليه العرب من متخير كلامها. فتفهم المفردة من خلال سياقها وهذه الطريقة في توظيف اللغة "إنما هي هيئة ترسخ في النفس من تتبع التراكيب في شعر العرب لجريانها على اللسان، حتى تستحكم صورتها؛ فيستفيد بها العمل على مثالها والاحتذاء بها في كل تركيب من الشعر"[2].

[1] شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ص46

[2] ابن خلدون، المقدمة، ص648

خاتمة

يعتبر الشعر الصوفي ظاهرة شعرية متميزة في الشعر العربي، في تنوعها وفي أهدافها وفي فترة ظهورها على الصفحة التاريخية للشعر العربي، عبر قرونه الممتدة في عمق التاريخ الطويل، فالشعراء الصوفية بمختلف تنوعات مناهلهم وتباين مستوياتهم الروحية والفكرية لهم طرق خاصة في مسلك الشعر، ورؤيتهم له تميز كل واحد منهم عن الآخر، وهذا شأن عفيف الدين التلمساني الذي سار على نهجهم ونهل من معين التجربة الصوفية. وهو ما انعكس عليه في شعره الذي يميل فيه إلى نوع خاص من التعلق بالذات الإلهية والسكر والشطح دفعنا دفعا إلى المغامرة في التأويل. باعتبار أنه قد احدث انزياحا نسبيا في القيم الدلالية للكلمات التي وظفها، فليس كل الصوفية شعراء وليس كل الشعراء الصوفيين على مستوى متماثل في الإبداع والموهبة.

توصلنا من خلال دراستنا لديوانه الشعري، أنه قد تميز بتفاوت نوعي وكمي في انزياحات الصور الشعرية المحسوبة عليه في نهجه العقدي. وقد بينا جملة الأسباب التي أدت إلى نشوء مثل هذه الانزياحات المتشكلة في شكل لغوي أو رمزي، وهذه الانزياحات نراها تكفي لوصف الصورة الشعرية في ديوانه الصوفي.

وهذا ما خلص بنا إلى جملة من النتائج التي توصلنا إليها من خلال سياق هذا البحث، دون نفي تام لأي احتمالات أخرى قد يفرضها المنطق التذوقي في القراءة التأملية. ذلك أن الانزياح الدلالي في الإبداع الشعري لن يكون قطعي الثبات ما دمنا نتحدث عن لغة صوفية، تأسيسا على أن لغة الشعر تميل في جمالياتها إلى نوع من الغموض والشاعر فيها يسعى إلى نوع من الترقي والتألق الصوفي، من خلال استثارة الخيال مباشرة دون التقرير، مستعينا بالإيقاع مما يجعله أكثر وقوعا في النفس و أدق.

وهذا ما كان يتوخاه عفيف الدين التلمساني في لغته الشعرية، التي تميل إلى الإطراب وتنفر من الجمود. فنراه قد استنطق الخيال والطبيعة و الخمرة والمرأة التي لاذ بها على طريقة العذريين.

و هذا ما رمت إليه محاولتنا في دراسة الصورة الشعرية في ديوانه، فكانت نتيجة بحثنا تتلخص في النقاط التالية:

أ–مفهوم الصورة الشعرية عند القدماء تأسس على مقولة الجاحظ الذي أراد من لفظ التصوير الشكل الذي تتجسد فيه المعاني، بمعنى انتقال المعنى من المحسوس المادي إلى الذهني المتصور، وتطور كمصطلح بائن عندما بلغ إلى الإمام عبد القاهر الجرجاني، حيث انتقل فيه معنى التصوير من المحسوس إلى مصطلح نقدي يهتم بالأشكال التي تأتي فيها المعاني عن طريق الألفاظ.

ب-النقاد المحدثون لم يخرجوا عن عباءة الإمام عبد القاهر الجرجاني ظاهرين، بل أضافوا مصطلح التسمية. ولم تعد عندهم الصورة مكتفية بالأشكال الحسية الجزئية أو الألفاظ التي تدل على معاني، بل تعدها إلى الأشياء الحسية التي يغدقها المبدع عليها بعواطفه وخياله.

ت-اقتناع الكثير من الدارسين العرب بأن للأسلوبية المستحدثة جذورا وأصولا في الموروث العربي البلاغي والنحوي والأدبي والنقدي، وفي كتب الإعجاز التي تناولت النص القرآني وإعجازه. وأوضحنا كيف أن الصلة بينهما تقوم على دراسة العدول أو الانزياح دراسة فنية، ويرون أن الأسلوبية وريثة البلاغة.

ث-حاول الأسلوبيون العرب أن يوفقوا بين معيارية البلاغة القديمة وعلمية الأسلوبية، قصد تخليص البلاغة العربية من المعيارية، ويجمع جلهم تقريبا على أن النظم الذي قال به عبد القاهر هو الأسلوب. و يعتقد بعضهم أن الإمام هو مؤسس الأسلوبية العربية، وتناولوا البلاغة القديمة بأسماء جديدة بمشابهة شكلية وتناول تقليدي مع المدارس الغربية.

ج-بعد تحليلنا للصورة الشعرية باستغلال بعض من آليات التحليل الأسلوبي على قصائد ديوان التلمساني توصلنا إلى مجموعة من النتائج منها:

أغلب قصائده ومقطوعاته جاءت في الخمرة الصوفية والحب الإلهي، وقلة منها اهتمت بمظاهر الطبيعة لكن بثوب صوفي.

ح-على المستوى الصوتي

1-استغل التلمساني في تشكيل قصائده أغلب البحور الخليلية، ولم يخرج عما تعارفت عليه العرب منها.

2-جاءت حروف الروي لقصائده شاملة لأغلب الحروف الأبجدية حتى قليل الاستعمال منها.

3-صورة القافية في شعر عفيف الدين التلمساني لا تخرج عن صورة القافية المعروفة في الشعر العربي، بل واكبها والتزم بها وإن تخللها إيطاء، فتلك صورة من صور تأكيد المعنى أو لسمو فكرة يقصد إلى إيضاحها من خلال إطالة النفس وقصره في إيراده.

4-تحدد لنا من خلال تطبيق بعض آليات التحليل الأسلوبي على للصورة الشعرية من خلال ربط الصوت بالمعنى، بأن ظاهرة الكلام عند عفيف الدين التلمساني هي نوع من التميز في استغلال اللغة، فيستغل طاقاتها الكامنة بطريقة غير مباشرة لتبليغ رسائل وقناعات صوفية في قالب صوتي جمالي.

خ-على مستوى أنواع الصور الشعرية

1-في الديوان مجموعة كبيرة من الصور الكنائية من الصعب علينا الوقوف عليها كلها أو حصرها. والتي يترع إليها التلمساني قصد إظهار حال أو مقام أو مجاهدة صوفية، يستغلها ليفصح فيها عن فلسفته وفهمه وطريقة بلوغ الكمال المنشود فيها .

2-يوظف التلمساني لغة مجازية في صوره الإستعارية لتشكيل لغته الصوفية، ويعتمد أسلوبا مفهوما بعيد المرمى، مراعاة لفهم المتلقي (المريد) مما يوهم المتلقي العادي بأن كل قراءة تؤدي إلى استخراج المعنى بصورته الحقيقية.

3-صورة الرمز عند عفيف الدين سعى إلى إبرازها من حيث تأخذ شكل المفهوم الحر، وإن كانت تتسم بالإيجاز من خلال انقطاع الصلة بين المرموز و الصفات والأعمال و الأشياء.

د-على المستوى التركيبي فكانت نتائج تحليلنا مايلي:

1-بنية الأفعال وأزمنتها تكشف أبعاد الدلالة للصورة الشعرية، من خلال تلاعبه بدلالة الزمن فيه. ولعل تعمد الشاعر الانزياح في دلالة الزمن الفعلي طريقة أسلوبية خاصة في بناء قصيدته الصوفية.

2-لجوؤه إلى أسلوب التقديم والتأخير في جمله الاسمية والفعلية بزحزحة الكلمة عن أصل تواجدها، هدفه التأثير في المتلقي من خلال كلامه. و من خلال الاشتغال على ما تقع الحواس عليه و تتأثر النفس وتعجب به، وحين تتأخر كلمة لعلة ما وتتقدم أخرى فهو لجلال مقام أو لاحترام الإطار الشعري.

3-التعريف والتنكير في قصائد ديوانه له سمة جمالية، فالتعريف بـــ (أل) والإضافة، ساهم في عرفانية الكلمة ودل على جودة إحكام الصياغة والتأليف، مما أحدث علاقات أسلوبية متداخلة في شعره الصوفي تكونت جراء تداخل الأنساق البلاغية مما جعلها عرضة لاختلاف التأويل.

4-الأدوات الاستفهامية التي وظفها التلمساني في مطلع ووسط ونهاية قصائده، تصب في الحوض الصوفي العقدي الذي يتبعه. فاختلاف الأداة وتغيرها لا يبعد المسحة الذوقية و العرفانية التي يقصدها، وإن كانت المعاني الجزئية التي تبحث فيها متمايزة عن بعضها البعض، فدلالاتها تؤكد حيرته الماورائية ونظرته للمقامات والحب الإلهي.

5-تنوع صيغ النداء وتكرارها مكون تركيبي ثابت في قصائده، فاستهلاله به يبرز لنا حالة الحيرة والتعطش الدائم الذي يعتريه في مختلف المراحل من كل حال أو مقام يصل حده ويتجاوزه.

6-توظيفه لأسلوب الأمر أبرز حيوية جمله اللغوية، وتعدد معانيها ووظائفها في قصائده.

7-الحذف في قصائد التلمساني يخضع إلى طريقته الصوفية و إبداعها و ما ينسجم معها في أيجاد مجال ذهني يتحدث فيه أو بما يقصد منه احتراما للإطار الشعري، وعلى هذا تتأسس نظرته إلى المحذوف .

ذ-على المستوى الدلالي فكانت:

1-دلالة الكلمة الصوفية ومفهومها، يتطلب منا جهدا كبيرا، يتوجب فيه الفصل والتفريق بين المفهوم والمصطلح والمعنى والدلالة واشتقاقاتها في معناها اللفظي والمجازي.

2-الحقول الدلالية في ديوانه لا تخرج عما عرف في شعر من سبقه من شعراء الصوفية، وإنما يضيف عنهم صفة التعلق الشديد الواضح بين الكلمة والروح الصوفية المستوحاة من السياق الذي وردت فيه.

3-تتميز الأسلوبية عن البلاغة في البحث الدلالي أن البلاغة تكتفي بالنظرة التبادلية للكلمات، لأنها تستبدل الكلمة مكان الأخرى، دون إعطاء أهمية للبحث في علاقاتها مع الكلمة التي تتبعها وتضع الواحدة إلى جوار الأخرى.

4-غلب تفضيل محور الاختيار على محور التراكيب في شعره والتركيز على محور الاختيار حصر هذا البحث في نطاق علم الدلالة، وعليه كان اتجاهنا إلى الدلالة كونها اتحادا شاملاً في إطار متكامل بين الدال والمدلول غير قابل للتجزئة.

5-دلالة الكلمة الصوفية في شعره لا تفتقر إلى مدلولها وإنما تحتوي على كل المعاني التي تتخذها ضمن السياق اللغوي. وهذا راجع لأن الكلمات الصوفية في الواقع لا تتضمن دلالة مغلقة، بل تتحقق دلالتها في السياق العام والخاص الذي ترد فيه، وكذلك ترتبط دلالة الجملة بدلالة السياق الذي ترد فيه، والدوال في هذا السياق تؤدي وظائف متشابكة مع بعضها البعض من خلال ما تحمله بوصفها صورا سمعية وحسية ومن خلال الطاقة النفسية المشحونة بالخلجات والمعطيات الصوفية. فتحرك تلك الدوال الهادفة كل المكنونات النفسية للمتلقي والمريد، فارِضَةً مختلف وجوه دلالتها الذاتية الصادرة أحيانا عن محاكاة صوتية أو عن صفة تعبيرية تحملها العلامات اللغوية التي يوظفها عفيف الدين التلمساني في قصائد ديوانه وهي تتغير بتغير الحال والمقام الذي يعيشه أو يخرج منه بعبرة أو نتائج تساهم في إثراء عرفانيته الصوفية.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

قائمة المصادر

2- عفيف الدين التلمساني، الديوان،حققه وقدم له وعلق عليه الدكتور العربي دحو، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، د ط،1994م.

3- ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،ج1، تحقيق أحمد الحوفي، بدوي طبانه مطبعة النهضة، مصر ،ط1، 1960م.

4- ابن المعتز، البديع، نشره واعتنى به إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1982م.

5- ابن جني أبو الفتح عثمان، الخصائص،ج1، تحقيق محمد علي النجار، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط4، 1990م.

6- ابن جني أبو الفتح عثمان، الخصائص،ج3، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، دط، 2000م.

7- ابن خلدون عبد الرحمن، المقدمة ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، دار الفكر، بيروت، ط1، 2004م.

8- ابن رشيق الحسن بن علي، العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق محي الدين عبد الحميد، نشر دار الجيل، بيروت، لبنان، ط4، 1982م.

9- ابن سينا، فن الشعر من قسم المنطق من الشفاء، تحقيق عبد الرحمن بدوي، النهضة العربية، القاهرة دط، 1953 م.

10- ابن قتيبة أبو محمد عبد الله بن مسلم، تأويل مشكل القرآن، شرحه ونشره السيد أحمد صقر، دار التراث، القاهرة، ط2، 1973م.

11- أبو إسماعيل الهروي، شرح منازل السائرين إلى الحق المبين،ج1، شرح عفيف الدين التلمساني، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية، دار تركي للنشر ، دط، 1989م.

12- الباقلاني أبو بكر محمد بن الطيب، إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر ،دار المعارف، القاهرة د ط، 1963م

13- التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، طبعة القاهرة، 1963م .

14-الجاحظ عمرو بن بحر، البيان والتبيين،ج1، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر ط2، 1960م.

15-الجاحظ عمرو بن بحر، الحيوان،ج3، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، دط ، 1966م.

16-الخطابي أحمد بن محمد، بيان إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمد خلف ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1968م.

17-الخطيب التبريزي أبو زكريا يحي بن علي الشيباني، الكافي في العروض والقوافي، علق عليه ووضع حواشيه وفهارسه إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2003،1م.

18- الخطيب القزويني أبو المعالي جلال الدين، الإيضاح في علوم البلاغة مختصر تلخيص المفتاح، اعتنى به وراجعه عماد بسيوني زغلول، مؤسسة الكتب الثقافية، ط3، د ت.
19- الزمخشري جار الله محمود بن عمر بن محمد الخوارزمي، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، المكتبة التجارية، القاهرة، دط، 1354 ه.
20- السراج الطوسي أبو نصر، اللمع في التصوف، حققه وقدم له وخرّج أحاديثه طه عبد الباقي سرور،عبد الحليم محمود، دار الكتب الحديثة، مصر،د ط، 1960م.
21- السكاكي يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي، مفتاح العلوم، ضبطه نعيم زعرور، دار الكتب العلمية، بيروت، د ط، 1983م.
22- السيد **أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ضبط وتحقيق يوسف الصميلي، المكتبة العصرية**، بيروت، ط1، 1999م.
23-السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب، حققه وعلق عليه حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب القاهرة، ط1، 1997م.
24- الشريف علي بن محمد الجرجاني، التعريفات، المطبعة الخيرية المنشأة، مصر، ط1، 1306ه .
25- الفخر الرازي محمد بن عمر بن الحسن بن الحسين، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز في علوم البلاغة وبيان إعجاز القرآن الشريف، مطبعة الآداب والمؤيد ، القاهرة، بمصر د ط، 1317ه .
26- القشيري عبد الكريم بن هوازن الرسالة القشيرية في علم التصوف تحقيق معروف مصطفى زريتي المكتبة العصرية ط1،2001م.
27- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2 ،1981م.
28- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، راجعه وعلق عليه عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية بيروت، ط1، 2006م.
29- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، صيدا بيروت دط، دت.
30- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت دط، د ت.
31- محي الدين بن عربي الحاتمي، الخيال عالم البرزخ والمثال، جمع وتأليف محمود محمود غراب، مطبعة نضر، ط 2 ، 1993م.
32- محي الدين بن عربي الحاتمي، فصوص الحكم، اعتنى به عاصم إبراهيم الكيالي، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، 2003م.
33- يوسف زيدان، ديوان عفيف الدين التلمساني،ج1، دراسة وتحقيق دار الشروق القاهرة،ط2، 2008م.

المراجع العربية

34- إبراهيم أنيس الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط 4، 1971م.

35- إبراهيم أنيس موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، لبنان، ط 4، 1972م.
36- أبو بكر جابر الجزائري، إلى التصوف يا عباد الله، دار البخاري، القصيم،السعودية، دط،1404ه
37- أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية ط6، 1996م.
38- أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 1998م.
39- أدونيس علي أحمد سعيد، الشعرية العربية محاضرات في كوليج دو فرانس باريس، دط، 1984م
40- أمين عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، عالم الكتب الحديث،عمان الأردن،ط1،2008م.
41- بشرى موسى، صالح الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي،بيروت،ط1، 1992م.
42- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992م.
43- حسن طبل، المعنى الشعري في التراث النقدي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1998م.
44- حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي دراسة فنية عروضية،ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب د ط، 1989م.
45- حسين المرصفي الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية،ج2، حققه وقدم له عبد العزيز الدسوقي الهيئة المصرية العامة للكتاب د ط، 1991م.
46- حسين نصار القافية في العروض والأدب مكتبة الثقافة الدينية د ت د ط .
47- خالد محمد الزواوي، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني،الشركة المصرية العالمية للنشر لو نجمان، مصر، ط1، 1992م.
48- رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، د ط ،د ت.
49- سعد مصلوح، دراسة السمع و الكلام، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2000 م.
50- شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، أصدقاء الكتاب، للنشر والتوزيع، القاهرة،ط3، 1999م
51- صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني،ط1، 1986م.
52- صلاح فضل، الأساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995م.
53- صهيب السعران، مقدمة في التصوف، دار المعرفة، ط1، 1989م.
54- عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معيارا نقديا ،منحى تطبيقي على شعر الأعشى الكبير، دار الشؤون الثقافية، بغداد، د ط، 1987م.
55- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب ليبيا، تونس، 1977م.
56- عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983م.
57- عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية، مكتبة الخانجي، ط05،2001م.

58- عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات، مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها، اتحاد الكتاب العرب دمشق، ط1998،1م.
59- عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، أعلام التصوف والمنكرين عليه والطرق الصوفية، دار الرشاد ط1، 1992م.
60- عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، د ط،1998م.
61- عدنان حقي، المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، دار الرشيد، دمشق، بيروت، ط1، 1987م.
62- عرفان عبد الحميد فتاح، نشأة الفلسفة الصوفية وتطورها، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992م.
63- علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث، ط2، 1996م.
64- علي علي صبح، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، دط، 1973م.
65- فايز الداية، جماليات الأسلوب، دار الفكر المعاصر، بيروت لبنان، ط2، 1996م.
66- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية،مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الآفاق الثقافية، القاهرة، ط1، 2008م.
67- فوزي الشايب، محاضرات في اللسانيات، وزارة الثقافة، عمان ط1، 1999م.
68- كمال بشر، علم اللغة العام، مكتبة الشباب، القاهرة ، دط، دت.
69- محمد الهادي طرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية،1981م.
70- محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م.
71- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لو نجمان، ط1، 1994م.
72- محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، مكتبة غريب، د ط، 1980م.
73- محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، د ط، د ت.
74- محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، دار غريب، القاهرة ،د ط، 2002 م.
75- محمد غنيمي هلال، ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي، دراسات نقدية ومقارنة في الحب العذري والحب الصوفي، من مسائل الأدب المقارن، دار عودة ،لبنان، ط1، د ت.
76- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط4، 2005 م .
77- منير سلطان، البديع في شعر المتنبي، التشبيه والمجاز، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1996م.
78- منير سلطان، بلاغة الكلمة والجملة والجمل، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط2، 1993م.
79- مصطفى الصاوي الجويني، البلاغة العربية، منشأة المعارف، د ط، 1985م.
80- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، د ط،د ت.
81- مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط3 ،1983م.
82- يوسف زيدان، عبد الكريم الجيلي، فيلسوف الصوفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط،1988م.

المراجع المترجمة

83- جون روبرت بارث اليسوعي الخيال الرمزي كولوريدج والتقليد الرومنسي ترجمة علي العاكوب دار الكتب الوطنية بنغازي دط ،1992 م.

84- جون كوهين، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، ط1، 1985م.

85- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ط1، 1988م.

المجلات والدوريات.

86- سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية،مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، دولة الكويت، ع 03 أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1989م.

87- محمود درابسة، إشكالية التلقي عند حازم القرطاجني في كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء مجلة مؤته للبحوث والدراسات، مؤته، الأردن، ع2، مجلد12، شباط ،1997م.

88- يوسف زيدان، الغوثية حلقة مفقودة في تطور النثر الصوفي،مجلة فصول، مصر، ع3، مجلد12 1993م.

المعاجم والقواميس

89- ابن منظور، لسان العرب،ج1، المطبعة الكبرى الميرية، بولاق،مصر، 1300ه .

90- أيمن حمدي، قاموس المصطلح الصوفي، دار أنباء للنشر والتوزيع، القاهرة ،د ط، 2000م.

المراجـــع الأجنبية

91 -tzevetan todorov، theorie de la literature texte de formalisterusses .paris .éd. le seuil .1965

92 -Todorov/o.ducrot Dictionnaire encyclopedique des sciences de language.Edition Seuil.Paris.1972.p354

ملخص

باللغة الإنجليزية

Abstract

poetical imagery of Afif-Eddine Ettilimsani poetry

This book deals with the study of poetical imagery of Afif -Eddine Ettilimsani poetry (610-1213) -who is an Algerian mystic leader in Sufims -through his Sufi poems which entails a distinguished spiritual experience in terms of its stylistics. I have chosen the stylistic school because it is a school dealing with and fit the poem character genre also it allow us different proceedings mechanisms in touch with the general aim we wish from the meaning value and highlights some ecarts used in his poetry.

the book consist of an introduction in which I shed light on the poetical figure and style concept evolution for both the criticisers ancients and moderns ones, also their views and dealings with the term. It consists also of the Afif-Eddine Ettilimsani portrait showing his life style, path and thought.

In the first chapter I examined the phonetical level through the external music by analyzing the poetic meter and rhythm ,the stanzas description, the rhyme order then I emphasized on the internal music in which I examined the alliteration, assonance, paronomasia.

In the second chapter i focused by study nds on the poetcal imageries ki as mental images sensitive images rhetorical genres

In the third chapter I studied the verb, prolepsis, definite and non-definite, I focused also on the rhetorical aspect through examining each of exclamations,, orders, ellipsis.

whereas in the fourth chapter I highlighted the semantic fields through the love field and what it belong to its matter, the nature field and what it belong to its matter ,the wine field and what it belong to its matter and the Sufi titles and what it belong to its matter then I tried to put together all the said levels with the rhetorical aspect.

فَهَرسْ

الموضوعات

فهرس المحتويات